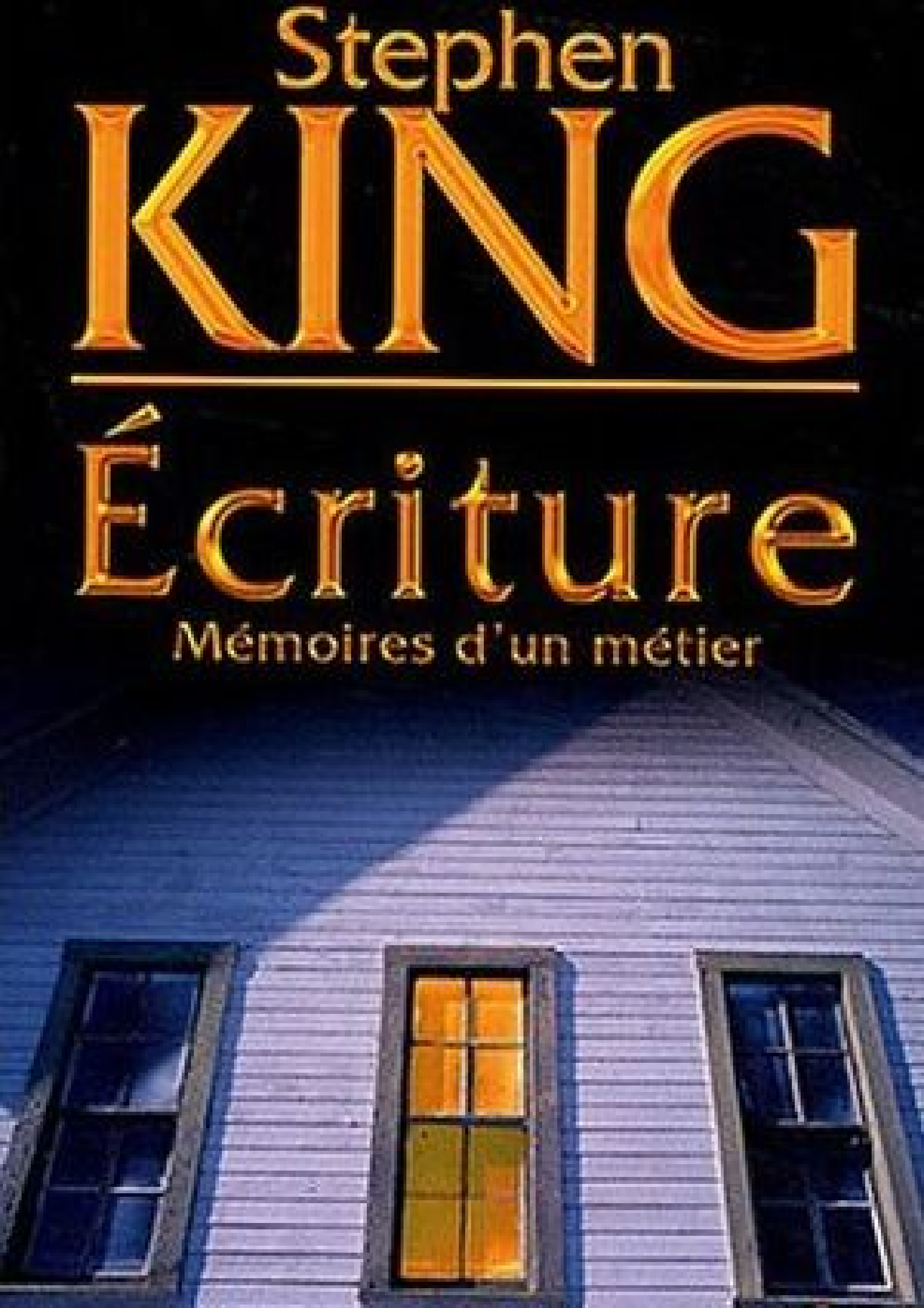
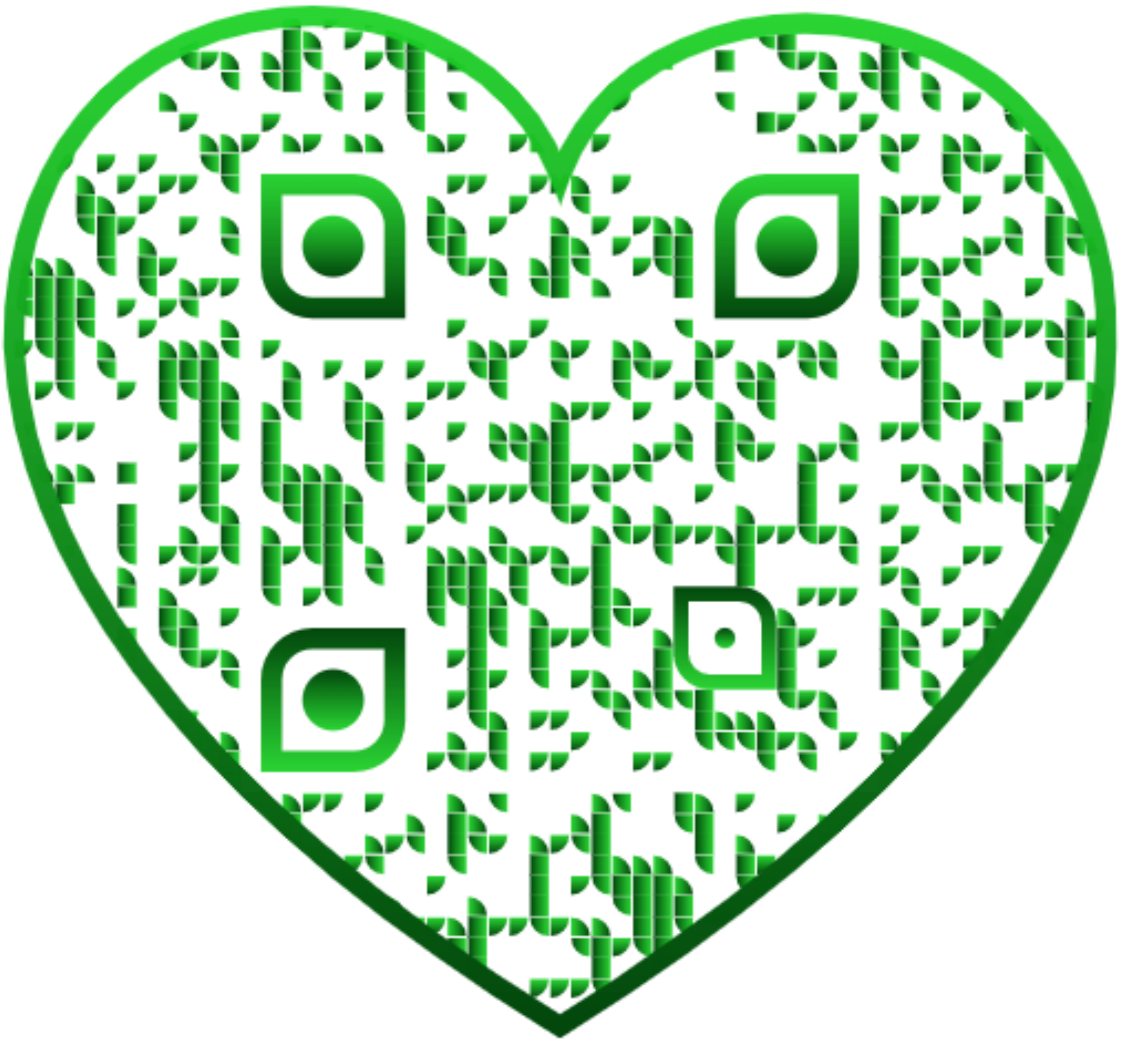
Stephen

KING

Écriture

Mémoires d'un métier





Traduction française :
© Éditions Albin Michel S.A., 2001
ISBN : 978-2-226-21615-1

« L’honnêteté est la meilleure
stratégie. »

CERVANTES

« Les menteurs prospèrent. »

ANONYME

Avant-propos 1

Au début des années quatre-vingt-dix (en 1992, peut-être, mais on a du mal à se souvenir des dates, quand on passe du bon temps), je me suis joint à un groupe de rock and roll essentiellement composé d'écrivains. Les Rock Bottom Remainders étaient une création de Kathi Kamen Goldmark, agent publicitaire et musicienne de San Francisco. Le groupe comprenait Dave Barry (première guitare), Ridley Pearson (guitare basse), Barbara Kingsolver (claviers) et Robert Fulghum (mandoline), moi-même tenant la deuxième guitare. À quoi s'ajoutait un trio de « choristes filles » dans le style Dixie Cup, en général constitué de Kathi, Tad Bartimus et Amy Tan.

Au départ, il s'agissait simplement de donner deux représentations à l'American Booksellers Convention, de faire rire un peu et de retrouver pendant trois ou quatre heures notre jeunesse gaspillée : après quoi, chacun retournerait chez soi.

Mais les choses ne se passèrent pas comme prévu, car le groupe ne disparut jamais complètement. Nous avions trop de plaisir à jouer ensemble pour laisser tomber et, avec l'aide de musiciens d'appoint au saxo et à la batterie (plus, au tout début, celle de notre gourou musical, Al Kooper, au cœur du groupe), nous nous en sortions honorablement. On payait pour nous entendre. Pas beaucoup et sûrement pas autant que pour U2 ou E Street Band, mais l'équivalent de ce que les anciens appelaient *roadhouse money*[1]. Nous avons ensuite organisé une tournée sur laquelle nous avons écrit un livre (ma femme prenait les photos et dansait aussi, quand l'envie lui en prenait, ce qui arrivait assez souvent), et continué à jouer de temps en temps, soit sous le nom des Remainders, soit sous celui de Raymond Burr's Legs. Le personnel allait et venait : le journaliste Mitch Albom remplaça Barbara aux claviers, et Al cessa de jouer avec nous parce qu'il ne s'entendait pas avec Kathi. Mais le noyau dur restait, Kathi, Amy, Ridley, Dave, Mitch et moi… plus Josh Kelly à la batterie et Erasmo Paolo au saxo.

Nous jouions pour le plaisir de faire de la musique mais aussi de passer un moment ensemble. Nous ressentions beaucoup d'affection les uns pour les autres et il nous plaisait d'avoir, de temps en temps, l'occasion de parler boutique, de ce boulot que les autres nous conseillent toujours de continuer. Nous sommes des écrivains et nous ne nous demandons jamais les uns aux autres où nous pêchons nos idées car nous savons que nous l'ignorons.

Un soir, alors que nous mangions chinois avant de jouer, à Miami Beach, je demandai à Amy s'il y avait une question qu'on ne lui avait jamais posée, lors de la séance des « questions à l'auteur » qui suit presque toujours les conférences que nous donnons, la question à laquelle vous ne pouvez jamais répondre lorsque vous êtes face à un groupe d'admirateurs tétanisés auxquels vous tentez de faire croire que vous n'enfilez pas votre pantalon comme tout le monde, une jambe à la fois. Amy garda le silence quelques instants, réfléchissant intensément, puis dit : « Jamais personne ne m'en a posé une sur le langage. »

Je lui suis extrêmement reconnaissant pour cette réponse. À l'époque, je jouais, depuis plus d'un an, avec l'idée d'écrire un petit livre sur l'écriture, mais quelque chose me retenait. Mes motivations me paraissaient douteuses. Pourquoi voulais-je écrire sur l'écriture ? Qu'est-ce qui me faisait penser que j'avais quelque chose d'intéressant à dire sur le sujet ?

La première réponse qui vient à l'esprit serait de faire remarquer qu'un type qui a vendu autant d'ouvrages de fiction que moi doit bien avoir *quelque chose* d'intéressant à raconter sur la façon dont il les a écrits, mais cette réponse facile n'est pas vraie pour autant. Le colonel Sanders a vendu un sacré paquet de poulets grillés, mais je ne suis pas sûr que les gens aient envie de savoir comment il les prépare. Tant qu'à être assez présomptueux pour vouloir expliquer aux gens comment écrire, il me fallait trouver une meilleure raison que mon succès populaire. Ou bien, pour l'exprimer autrement, je me refusais à écrire un livre, même un petit livre comme celui-ci, qui me donnerait l'impression d'être un cuistre littéraire ou un trou-du-cul transcendantal. On trouve déjà suffisamment de

livres – et d'auteurs – de ce genre sur le marché, merci beaucoup.

Amy, cependant, avait raison. Jamais personne ne nous interroge sur le langage. Ce sont des questions qu'on pose aux DeLillo, aux Updike, aux Styron, pas aux romanciers populaires. Et pourtant, nous autres prolos, nous nous soucions de la langue que nous employons, même à notre humble échelle ; nous avons la passion de l'art et la manière de raconter des histoires par le biais de l'écrit. Ce qui suit est une tentative pour décrire, brièvement et simplement, comment j'en suis venu à ce métier, ce que j'en sais à présent et comment on l'exerce. Ça parle boutique ; ça parle langage.

Ce livre est dédié à Amy Tan, qui m'a dit, de la façon la plus simple et la plus directe du monde, qu'il n'y avait pas de raison de ne pas l'écrire.

1- Concerts donnés (sans contrat) dans les hôtels où descendaient les groupes en tournée. (Les notes sont du traducteur, sauf celles notées *N.d.A*. qui sont de l'auteur.)

Avant-propos 2

Ce livre n'est pas bien long, pour la simple raison que la plupart des livres qui parlent d'écriture sont pleins de conneries. Les romanciers, moi y compris, ne comprennent pas très bien ce qu'ils font, ni pourquoi ça marche quand c'est bon, ni pourquoi ça ne marche pas quand ça ne l'est pas. J'imagine qu'il y aura d'autant moins de conneries ici que le livre sera court.

The Elements of Style de William Strunk Jr. et E.B. White sont une notable exception à la règle de la connerie accumulée ; on n'en trouve pratiquement pas dans ce petit livre (car il est court, bien plus que celui-ci, avec ses quatre-vingt-cinq pages). Disons-le tout de suite : tout aspirant écrivain devrait lire *The Elements of Style*. La règle 17 du chapitre « Principes de composition » est la suivante : « Enlevez tout mot inutile. » C'est ce que je vais essayer de faire.

Avant-propos 3

Autre règle du jeu qui n'apparaît nulle part dans ce livre : « Le directeur littéraire a toujours raison. » Le corollaire est qu'aucun écrivain ne suivra tous les conseils de son dir'lit ; car tous ont péché, aucun n'a jamais atteint la perfection littéraire. La règle vaut quand même car écrire est humain, corriger est divin. Chuck Verrill a corrigé ce livre, comme tant de mes romans. Et, comme d'habitude, Chuck, tu as été divin.

Steve

CV

J'ai été très impressionné par les mémoires de Mary Karr, *The Liar's Club*. Non seulement par leur férocité, leur beauté et la manière délicieuse dont elle rend le parler local, mais aussi par leur *totalité :* c'est une femme qui se souvient de tout, qui se rappelle son enfance dans les moindres détails.

Je ne suis pas fait ainsi. J'ai eu une enfance bizarre, chaotique, ayant été élevé par une mère seule qui a beaucoup déménagé alors que j'étais tout petit et qui – mais je ne suis pas tout à fait sûr de ce détail – nous a peut-être mis en nourrice chez sa sœur pendant un certain temps parce qu'elle était incapable, financièrement ou psychologiquement, de tenir le coup avec deux enfants. Peut-être était-elle aux trousses de notre père qui, après avoir accumulé un paquet de dettes, avait pris la clef des champs alors que je comptais deux ans et mon frère David quatre. Dans ce cas, elle ne lui a jamais remis le grappin dessus. Si ma mère, Nellie Ruth Pillsbury King, fait partie des premières Américaines libérées, cela n'a pas été le résultat d'un choix délibéré de sa part.

C'est un panorama de son enfance presque sans solution de continuité que nous présente Mary Karr. La mienne est au contraire un paysage embrumé, au milieu duquel des souvenirs occasionnels émergent comme autant d'arbres isolés… des arbres nus et griffus, qui ont l'air prêts à vous attraper et à vous dévorer.

Ce qui suit rassemble certains de ces souvenirs enrichis de quelques instantanés de l'époque plus cohérente de mon adolescence, puis de mes débuts dans l'âge adulte. Ce n'est pas une autobiographie, mais plutôt une sorte de *curriculum vitae*, ma façon de montrer comment un écrivain a pu se former. Non pas comment un écrivain a été *fabriqué ;* je ne crois pas qu'on puisse fabriquer un écrivain, que ce soit par le biais des circonstances ou de la volonté (même si ce sont des choses que j'ai crues, autrefois). L'équipement est compris au départ dans la livraison. Ce n'est pas pour autant un équipement inhabituel ; je crois que nombre de gens possèdent

au moins un petit talent d'écrivain et de conteur et que l'on peut améliorer et affiner ce talent. Si je n'y croyais pas, écrire ce livre serait une perte de temps.

Voici donc comment les choses se sont passées pour moi, et seulement pour moi : le processus anarchique dans lequel j'ai grandi où l'ambition, le désir, la chance et un peu de talent ont tour à tour joué un rôle. Inutile de tenter de lire entre les lignes, inutile de chercher une tendance générale. Il n'y a pas de tendance générale, rien que des instantanés, flous pour la plupart.

1

Dans mon plus ancien souvenir, j'imagine que je suis quelqu'un d'autre ; que je suis, en fait, l'hercule du Ringling Brothers Circus. Cela se passait chez ma tante Ethelyn et mon oncle Oren à Durham, dans le Maine. Ma tante s'en souvient très bien et, d'après elle, j'avais alors entre deux ans et demi et trois ans.

J'avais trouvé un parpaing dans un coin du garage et réussi à le soulever. Je le portais à pas lents sur le sol bétonné et uni du local, à ceci près que dans mon esprit, j'étais revêtu d'un maillot de corps en peau de bête (sansdoute une peau de léopard) et portais mon parpaing jusqu'au centre de la piste. La foule, nombreuse, retenait son souffle. Un projecteur d'un blanc bleuté, éclatant, suivait ma stupéfiante progression. Les visages émerveillés disaient tout : Jamais on n'avait vu d'enfant aussi incroyablement fort. « Et il n'a que deux ans ! » murmurait quelqu'un, incrédule.

Je ne m'étais pas rendu compte que des guêpes avaient construit un petit nid dans la partie inférieure du parpaing. L'une d'elles, sans doute furieuse d'être ainsi délogée, s'en échappa et me piqua à l'oreille. Je ressentis une douleur fulgurante, comme une inspiration empoisonnée. Jamais je n'avais eu aussi mal de toute ma courte vie, mais cette douleur ne garda son caractère exceptionnel que quelques secondes. Lorsque je lâchai le parpaing sur mon pied nu, m'écrasant les cinq orteils, j'oubliai tout à fait la guêpe. Je ne me rappelle pas si on m'emmena chez le médecin, ma tante Ethelyn non plus

(oncle Oren, à qui appartenait sans aucun doute le Parpaing Diabolique, n'est plus de ce monde depuis presque vingt ans), mais elle n'a pas oublié la piqûre, les orteils écrasés ni ma réaction. « Qu'est-ce que tu as crié, Stephen ! Tu devais être fichtrement en voix, ce jour-là ! »

2

Environ un an plus tard, ma mère, mon frère et moi étions à West De Pere, dans le Wisconsin. J'ignore pourquoi. Une autre des sœurs de ma mère, Cal (ancienne reine de beauté pendant la Seconde Guerre mondiale) habitait dans cet État avec son mari, buveur de bière et joyeux drille, et maman était peut-être partie là-bas pour être près d'elle. Si tel est le cas, je n'ai pas conservé de souvenirs de la famille Weimer. D'aucun d'eux, pour tout dire. Ma mère avait un travail, mais quel travail ? Je l'ignore aussi. J'ai envie de dire qu'elle était employée dans une boulangerie, mais je crois que c'est un boulot qu'elle a fait plus tard, quand nous avons déménagé pour le Connecticut afin de vivre près de sa sœur Lois et du mari de celle-ci, Fred (pas buveur de bière pour un sou, celui-là, mais pas très joyeux non plus ; genre papa cheveux en brosse, tout fier de conduire sa décapotable la capote à demi ouverte pointant vers le ciel, allez savoir pourquoi).

Pendant la période Wisconsin, ce fut un défilé de baby-sitters. J'ignore si elles nous quittaient parce que David et moi étions insupportables, ou parce qu'elles trouvaient un travail mieux payé, ou parce que ma mère leur imposait des normes auxquelles elles n'avaient pas envie de se conformer ; tout ce que je sais, c'est qu'il y en eut beaucoup. La seule dont je me souvienne avec une certaine précision s'appelait Eula, ou bien Beulah. Une adolescente baraquée comme une armoire à glace, qui riait beaucoup. Eula-Beulah possédait un merveilleux sens de l'humour – même à quatre ans, je m'en rendais compte –, mais c'était un sens de l'humour *dangereux :* on aurait dit que chacune de ses caresses, de ses tapes sur les fesses, de ses explosions de joie à se dévisser la tête, dissimulait un roulement de tonnerre potentiel. Lorsque je vois aujourd'hui ces séances de caméra cachée où de vraies baby-sitters et nounous se mettent soudain à s'énerver et à

maltraiter les gosses qu'elles ont sous leur garde, c'est à l'époque Eula-Beulah que je pense aussitôt.

Était-elle aussi sévère avec mon frère David qu'avec moi ? Je ne sais pas. Il ne figure dans aucun de ces tableaux. En outre, il aurait été moins exposé aux vents mauvais de l'ouragan Eula-Beulah ; à six ans, il se serait trouvé en classe et hors de portée de ses canonnades, au moins une bonne partie de la journée.

Eula-Beulah est au téléphone, elle rit en compagnie de quelqu'un et me fait signe de m'approcher. Elle me serre dans ses bras, me chatouille, me fait rire, puis, sans cesser de rire, me frappesur la tête et m'expédie par terre. Après quoi, elle se remet à me chatouiller de ses pieds nus jusqu'à ce que je me remette à rire avec elle.

Eula-Beulah était sujette au météorisme et lâchait de nombreux pets – de la variété bruyante et odorante. Parfois, quand une rafale s'annonçait, elle me jetait sur le canapé, faisait descendre son derrière enjuponné de laine sur ma figure et larguait son chargement. « Pan ! » s'écriait-elle, au comble de la jubilation. J'avais l'impression d'être enterré dans un marécage et qu'on me tirait un feu d'artifice gazeux dessus. Je me souviens d'avoir été dans le noir, d'avoir suffoqué, mais je me souviens aussi d'avoir ri. Car s'il était horrible d'être ainsi traité, la chose avait aussi, d'une certaine manière, un côté comique. À de nombreux titres, Eula-Beulah m'a préparé à subir les assauts de la critique littéraire. Après qu'une baby-sitter de quatre-vingts kilos vous a pété en plein visage en hurlant « Pan ! », le *Village Voice* n'est plus tellement impressionnant.

J'ignore quel fut le sort des autres baby-sitters, mais je sais qu'Eula-Beulah fut mise à la porte. À cause des œufs. Un matin, Eula-Beulah me prépara un œuf au plat pour mon petit déjeuner. Je le mangeai et lui en réclamai un autre. Elle me le fit frire, puis me demanda si je n'en voulais pas un troisième. Il y avait une petite lueur dans son regard qui semblait dire : *Tu n'oseras pas en manger un autre, Stevie !* Je lui en demandai donc un troisième. Puis un quatrième. Et ainsi de suite. Je m'arrêtai à sept, je crois ; tout du moins sept est le

chiffre qui m'est resté, et c'est un souvenir très précis. Peut-être n'avions-nous plus d'œufs. Peut-être me suis-je mis à pleurer. Ou peut-être qu'Eula-Beulah prit peur. Je ne sais pas. Mais il valait probablement mieux que le jeu s'arrête là. Sept œufs, c'est beaucoup pour un enfant de quatre ans.

Je me sentis bien pendant un moment, puis me mis à dégobiller partout sur le plancher. Eula-Beulah éclata de rire, me flanqua une claque, puis m'enferma à clef dans le placard. Pan ! Elle aurait peut-être gardé son boulot si, à la place, elle m'avait confiné dans la salle de bains. Quant à moi, ça m'était égal, en réalité, d'être enfermé dans ce placard. Il y faisait noir, mais il y flottait des effluves du parfum que portait ma mère (Coty) et un rai de lumière rassurant passait sous la porte.

Je rampai jusqu'au fond, caressé dans le dos au passage par les robes de ma mère. Je me mis à éructer, lâchant de grands rots bruyants qui me brûlaient comme du feu. Je n'avais plus l'impression d'avoir l'estomac dérangé, il me semble, mais lorsque j'ouvris la bouche pour lâcher un énième rot brûlant, ce fut pour vomir à nouveau. Les chaussures de ma mère prirent le gros de l'averse. Et ce fut la fin pour Eula-Beulah. Lorsque ma mère rentra du travail, ce jour-là, elle trouva la baby-sitter profondément endormie sur le canapé et son petit Stevie enfermé à clef dans le placard, profondément endormi aussi, les cheveux englués de restes d'œufs frits à demi digérés.

3

Notre séjour à West De Pere ne fut ni long ni très heureux. Nous fûmes congédiés de notre appartement du second étage le jour où un voisin appela la police parce qu'il avait repéré mon frère, alors âgé de six ans, qui se promenait à quatre pattes sur le toit. Je ne sais pas où se trouvait ma mère quand l'incident eut lieu. Je ne sais pas non plus qui était la baby-sitter, cette semaine-là. Je sais seulement que j'étais dans la salle de bains, debout pieds nus sur le radiateur, attendant de voir si mon frère allait tomber du toit ou réussir à retourner

dans la salle de bains. Il y parvint. Il a à présent cinquante-cinq ans et habite dans le New Hampshire.

4

À l'âge de cinq ou six ans, je demandai à ma mère si elle avait jamais vu quelqu'un mourir. « Oui », me répondit-elle. Elle avait vu une personne mourir, et entendu une autre. Je voulus savoir comment on pouvait entendre quelqu'un mourir et elle me raconta que c'était une jeune fille qui s'était noyée à Prout's Neck, dans les années vingt. Elle avait nagé jusqu'au milieu d'une zone de tourbillons et, incapable de revenir, appelait au secours. Plusieurs hommes essayèrent de lui venir en aide, mais les tourbillons, ce jour-là, étaient provoqués par un redoutable courant de fond et tous durent faire demi-tour. À la fin, ils ne purent que se tenir sur la rive, avec les touristes et les gens du coin, dont celle qui allait être ma mère, alors adolescente, attendant l'arrivée du bateau de sauvetage qui ne vint jamais, écoutant les cris que poussa la gamine jusqu'à ce que l'épuisement ait raison d'elle. Son corps fut rejeté sur une plage du New Hampshire, ajouta ma mère. Je lui demandai quel âge avait la jeune fille. « Quatorze ans », me répondit-elle. Sur quoi elle me lut une bande dessinée et me mit au lit. Une autre fois, elle me parla de celui qu'elle avait vu : un marin qui s'était jeté du toit du Graymore Hotel, à Portland, dans le Maine, et qui avait atterri dans la rue.

« Il a giclé de partout », dit ma mère de son ton le plus prosaïque. Elle se tut un instant, puis ajouta : « Le truc qui a giclé de lui était vert. Je ne l'ai jamais oublié. »

Moi non plus, m'man.

5

Je passai au lit l'essentiel des neuf mois que j'aurais dû passer en cours préparatoire. Mes problèmes commencèrent avec une rougeole des plus banales, puis les choses se mirent à aller de mal en pis. Je subissais assaut après assaut ce que je croyais (à tort) qu'on appelait « gorge rayée » ; j'étais au lit, buvant de l'eau froide et imaginant ma gorge striée de bandes

rouges et blanches (ce qui n'était peut-être pas si loin de la vérité).

Puis ce fut au tour de mes oreilles de me faire mal, si bien que ma mère appela un jour un taxi (elle ne savait pas conduire) et m'emmena en consultation chez un médecin tellement important qu'il ne faisait pas de visites à domicile : un spécialiste des oreilles. (Je ne sais pourquoi, je me fourrai dans la tête qu'on appelait ces médecins-là des otiologistes). Mais peu m'importait qu'il soit spécialiste en oreilles ou en trous du cul. J'avais quarante de fièvre et chaque fois que je déglutissais, une douleur fulgurante m'incendiait le visage comme s'illumine un juke-box.

Le docteur examina mes oreilles ; dans mon souvenir, surtout la gauche. Puis il me fit allonger sur sa table d'examen. « Soulève la tête une minute », me dit l'infirmière, glissant un grand carré de tissu absorbant – peut-être une couche – sous ma tête de manière à ce que majoue repose dessus. J'aurais dû deviner qu'il y avait quelque chose de pourri au royaume de Danemark. Qui sait, l'idée m'a peut-être effleuré.

Il y eut une puissante odeur d'alcool. Un claquement, lorsque le médecin ouvrit le stérilisateur. Je vis l'aiguille qu'il tenait – elle était aussi longue que la règle de mon plumier d'écolier – et je me tendis. Le docteur des oreilles m'adressa un sourire rassurant et proféra le mensonge pour lequel on devrait mettre sur-le-champ les médecins en prison (avec un temps d'incarcération double quand le mensonge s'adresse à un enfant) : « Détends-toi, Stevie, ça ne va pas te faire mal. » Je le crus.

Il glissa l'aiguille dans mon oreille et me creva le tympan. La douleur dépassa tout ce que j'ai pu éprouver depuis ; la seule chose qui s'en approche fut le mois qui suivit mon accident, lorsque je fus renversé par un van, à l'été 99. J'ai souffert plus longtemps, certes, mais moins intensément. La douleur provoquée par cette aiguille crevant mon tympan fut indescriptible. Il y eut un bruit à l'intérieur de ma tête, une sorte de baiser sonore. Un fluide chaud s'écoula de mon oreille, comme si je me mettais à pleurer par le mauvais trou. Dieu sait que je pleurais suffisamment par les bons, à ce stade-

là. Je me redressai un peu et regardai, incrédule, le docteur des oreilles et l'infirmière du docteur des oreilles. Puis j'examinai le tissu que l'infirmière avait posé sur la partie supérieure de la table. Une grande tache humide s'étalait dessus, zébrée de fins tortillons de pus.

« Et voilà, me dit le médecin en me tapotant l'épaule. Tu as été très courageux, Stevie. C'est terminé. »

La semaine suivante, ma mère fit venir à nouveau un taxi, nous retournâmes chez le docteur des oreilles et je me retrouvai une deuxième fois allongé sur la table d'examen, un linge sous la tête. Il y eut de nouveau une odeur d'alcool – odeur que j'associe encore aujourd'hui, sans doute comme beaucoup de personnes, à la douleur, à la maladie, à la terreur – et le docteur des oreilles brandit à nouveau sa grande aiguille. Il m'assura à nouveau que je n'aurais pas mal, et une fois de plus, je le crus. Pas tout à fait, mais suffisamment pour rester tranquille lorsqu'il glissa l'aiguille dans mon oreille.

Ça me fit horriblement mal. Presque autant que la première fois, en fait. Le bruit de baiser clapoteux fut plus fort dans ma tête ; c'était le baiser de deux géants, ce coup-ci *(on se suce la tronche et on s'emmêle les langues*, comme nous disions). « Et voilà », dit l'infirmière du docteur des oreilles quand celui-ci retira l'aiguille et que je me retrouvai en larmes au milieu d'une flaque de pus aqueux. « Ça fait juste un peu mal et tu ne voudrais pas devenir sourd, n'est-ce pas ? De toute façon, c'est fini. »

Ce que je crus durant à peu près cinq jours – jusqu'au moment où se pointa un troisième taxi. Nous retournâmes chez le docteur des oreilles. Je me souviens du chauffeur disant à ma mère qu'il allait nous déposer au coin de la rue si elle n'arrivait pas à faire taire ce gosse.

Et, une fois de plus, je me retrouvai sur la table d'examen, la couche sous la tête, tandis que ma mère, dans la salle d'attente, feuilletait une revue qu'elle était incapable de lire (j'aime à imaginer les choses comme ça, du moins). Une fois de plus, il y eut l'odeur entêtante de l'alcool ; une fois de plus, le médecin se tourna vers moi, tenant son aiguille aussi longue

que ma règle d'écolier. Une fois de plus, il sourit, s'approcha, m'assura que *ce coup-ci*, ça ne ferait pas mal.

Depuis cette crevaison de tympan à répétition, c'est-à-dire depuis l'âge de six ans, l'un des principes les mieux établis de ma vie a été celui-ci : trompe-moi une fois, honte à toi. Trompe-moi deux fois, honte àmoi. Trompe-moi trois fois, honte à nous deux. La troisième fois que je me retrouvai sur la table d'examen, je me débattis comme un beau diable, donnant des coups de pied, criant, gigotant. À chaque fois que l'aiguille s'approchait de moi, je la chassais d'un revers de main. Finalement, l'infirmière appela ma mère et, à elles deux, elles réussirent à m'immobiliser assez longtemps pour que le médecin puisse glisser son aiguille dans mon oreille. J'ai hurlé si fort et si longtemps que je m'entends encore. En fait, je suis sûr que dans quelque profonde vallée, au fond de ma tête, les échos de ce hurlement retentissent toujours.

6

Par une journée morne et froide, peu de temps après – on devait être en janvier ou février 1954, si j'ai bien calculé –, le taxi vint à nouveau nous chercher. Cette fois-ci, le spécialiste n'était pas un docteur des oreilles mais un docteur de la gorge. Une fois de plus ma mère allas'asseoir dans la salle d'attente, une fois de plus on m'installa sur la table d'examen, tandis qu'une infirmière me tournait autour ; et une fois de plus, il y eut l'odeur âpre de l'alcool, odeur qui a aujourd'hui encore le pouvoir de décupler mes battements de cœur en cinq secondes.

Tout ce qu'exhiba le docteur de la gorge, cette fois, fut une sorte de tampon. Ça piquait et le goût était immonde, mais après la longue aiguille du docteur des oreilles, c'était une promenade dans le parc. Le docteur de la gorge était équipé d'un gadget intéressant maintenu sur sa tête par une bande. Il comportait, au milieu, un miroir au centre duquel brillait une lumière éclatante, comme un troisième œil. Il examina longtemps ma gargoulette, me demandant d'ouvrir plus grand la bouche, jusqu'à ce que ma mâchoire finisse par craquer, mais il n'y enfonça pas d'aiguille et je l'ai donc aussitôt adoré,

cet homme. Au bout d'un moment, il me dit de refermer la bouche et appela ma mère.

« Le problème, ce sont ses amygdales. On dirait qu'elles ont été griffées par un chat. Il va falloir les enlever. »

Après cela (j'ignore quand, exactement), j'ai le souvenir d'avoir été poussé sur un chariot et amené sous des lumières brillantes. Un homme portant un masque blanc se pencha sur moi. Il se tenait en haut de la table sur laquelle on m'avait allongé (1953 et 1954 sont les années où j'ai beaucoup pratiqué ce sport) ; j'avais l'impression qu'il était à l'envers.

« Tu m'entends, Stephen ? » me demanda-t-il.

Je lui répondis que oui.

« Je voudrais que tu respires à fond. Quand tu te réveilleras, tu pourras manger toutes les glaces que tu voudras. »

Il abaissa un objet sur mon visage. Dans mon souvenir, ça ressemble à un moteur hors-bord. Je pris une profonde inspiration et tout devint noir. À mon réveil, on me permit eneffet de m'empiffrer de toutes les glaces que je voulais, ce qui était se moquer du monde, car je n'avais aucune envie d'en manger. J'avais la gorge gonflée et épaisse. Mais c'était mieux que le coup de l'aiguille dans l'oreille. Oh, oui ! N'importe quoi aurait été mieux que le sale coup de l'aiguille dans l'oreille. Enlevez-moi les amygdales si ça vous chante, enfermez ma jambe dans une cage à oiseaux d'acier s'il le faut, mais Dieu me garde des otiologistes.

7

Cette année-là, mon frère passa en cours moyen première année ; moi, je fus retiré de l'école pour toute l'année. J'avais beaucoup trop manqué en cours préparatoire ; ma mère et l'école étaient d'accord là-dessus. Si ma santé le permettait, j'y retournerais à la rentrée suivante.

Je passai donc l'essentiel de cette année-là au lit, ou consigné à la maison. Je dus bien lire un million de bandes dessinées, passant des aventures de Tom Swift et Dave

Dawson (héroïque pilote de la Seconde Guerre mondiale dont tous les avions avaient des hélices qui « griffaient l'air » pour gagner de l'altitude) aux récits animaliers à vous glacer le sang de Jack London. À un moment donné, je me mis à écrire mes propres histoires. L'imitation précède la création ; je recopiais mot à mot *Combat Casey* dans mon cahier Blue Horse, y ajoutant parfois une description personnelle quand elle me paraissait s'imposer. Non sans confondre parfois les mots – *bouillon* avec *brouillon*, par exemple. Je me rappelle aussi avoir confondu *détail* et *dental*, et cru que parfois une *chienne* était une femme de très haute taille. Un *fils de chienne* avait toutes les chances, dans mon esprit, de devenir joueur de basket. Lorsqu'on a six ans, la plupart de vos lettres de Scrabble sont encore mélangées dans le sac.

Finalement, je montrai l'un de ces plagiats hybrides à ma mère et elle en fut charmée ; je me souviens de son sourire teinté de stupéfaction, comme si elle avait du mal à croire qu'un de ses enfants puisse être aussi intelligent – un véritable petit prodige, en vérité. Jamais je ne lui avais vu cette expression auparavant ; en tout cas, pas suscitée par moi. J'en étais absolument ravi.

Elle me demanda si j'avais inventé cette histoire tout seul, et je fus obligé d'admettre que, pour l'essentiel, je l'avais trouvée dans une de mes bandes dessinées. Elle parut déçue, ce qui fit s'évaporer une bonne partie de mon plaisir. Finalement, elle me rendit mon cahier. « Écris ta propre histoire, Stevie, me dit-elle. Ces *Combat Casey* ne valent rien. Il est toujours en train de faire cracher ses dents à quelqu'un. Je parie que tu peux faire mieux. Inventes-en une toi-même. »

8

Je me souviens d'un fabuleux sentiment de *possibilité* à cette idée, comme si l'on venait de m'introduire dans un vaste bâtiment rempli de portes fermées en m'autorisant à ouvrir n'importe laquelle. Il y avait plus de portes à pousser qu'on ne pouvait en franchir au cours de toute une vie – voilà ce que je me dis, et voilà ce que je pense toujours.

Pour finir j'écrivis une histoire mettant en scène quatre animaux magiques qui circulaient dans une vieille voiture et venaient en aide aux petits enfants. Leur chef était un grand lapin blanc, Mr Rabbit Trick, qui conduisait l'automobile. Mon récit, laborieusement rédigé au crayon, faisait quatre pages. Personne, autant que je m'en souvienne, n'y sautait du toit du Graymore Hotel. Quand je l'eus terminé, je l'apportai à ma mère qui était assise dans le séjour ; elle posa son livre de poche par terre, à côté d'elle, et le lut en entier. J'avais l'impression que mon histoire lui plaisait – elle riait à tous les bons endroits – mais je n'aurais su dire si c'était parce qu'elle m'aimait et voulait me faire plaisir ou parce que cette histoire était vraiment bonne.

« Tu ne l'as pas copiée, celle-là ? » me demanda-t-elle ensuite. Je lui répondis que non. Elle me dit qu'elle aurait très bien pu être publiée dans un livre. Personne ne m'a rien déclaré depuis qui m'ait donné autant de bonheur. J'écrivis quatre autres histoires où apparaissaient Mr Rabbit Trick et ses amis. Elle me donna une pièce de vingt-cinq cents pour chacune et les envoya à ses quatre sœurs, lesquelles avaient plus ou moins pitié d'elle, je crois. Elles étaient toutes encore mariées, après tout ; elles ne s'étaient pas fait larguer. Oncle Fred, il est vrai, n'avait guère le sens de l'humour et s'entêtait à rouler la capote relevée ; oncle Oren, c'était tout aussi vrai, buvait plus que de raison et soutenait d'obscures théories selon lesquelles les juifs dirigeaient secrètement le monde, mais au moins ils étaient là, eux. Ruth, elle, avait été abandonnée par Don avec un bébé sur les bras. Elle voulait leur prouver que le bébé en question avait au moins du talent.

Quatre histoires. Un *quarter* chacune. Le premier dollar que j'ai gagné dans ce business.

9

Nous déménageâmes pour Stratford, dans le Connecticut. J'étais alors au cours élémentaire et pétrifié d'amour pour la jolie adolescente qui habitait la maison d'à côté. Elle ne me regardait jamais deux fois de suite dans la journée, mais le soir, lorsque j'étais dans mon lit et que le sommeil me gagnait,

nous nous élancions loin de ce monde cruel encore et encore. Ma nouvelle institutrice était Mrs Taylor, aimable dame aux cheveux gris rappelant ceux d'Elsa Lanchester dans *La Fiancée de Frankenstein*, et dotée d'yeux protubérants. « Quand je lui parle, j'ai toujours envie de mettre les mains en coupe sous les mirettes de Mrs Taylor, au cas où elles tomberaient », disait ma mère.

Notre nouvel appartement, sur West Broad Street, était au deuxième étage. À un coin de rue de là, vers le bas de la colline, non loin du Teddy's Market et en face du Burrets Building Materials, s'étendait une friche coupée en deux par une voie de chemin de fer et se terminant de l'autre côté par un dépôt de ferraille. C'est l'un des lieux où je ne cesse de retourner en imagination ; il réapparaît à de nombreuses reprises dans mes romans sous différents noms. Les gamins de *Ça* l'appellent *les Friches ;* nous l'appelions la jungle. Dave et moi, nous l'avons explorée peu de temps après notre installation dans ce nouvel endroit. C'était l'été. Il faisait chaud. C'était génial. Nous avions pénétré au cœur du verdoyant mystère de ce nouveau et fabuleux terrain de jeux, lorsque je fus saisi du besoin urgent de me soulager les boyaux.

« Dave, dis-je, ramène-moi à la maison ! Faut que je pousse ! » (Telle était en effet la manière dont nous désignions cette fonction particulière.)

David ne voulait pas en entendre parler. « Va faire dans les bois. » Rentrer à la maison nous aurait pris au moins une demi-heure, et il n'avait aucune envie de renoncer aux plaisirs jouissifs de l'endroit simplement parce que son petit frère avait besoin de couler un bronze.

« J'peux pas ! protestai-je, choqué par cette idée. J'pourrai pas m'essuyer !

– Bien sûr que si ! T'auras qu'à te servir de feuilles. C'est comme ça que font les cow-boys et les Indiens. »

À ce moment-là, il était probablement trop tard ; je n'aurais pas eu le temps de rentrer à la maison. Je commençais d'ailleurs à m'en rendre compte. Et puis, j'étais enchanté à

l'idée de chier comme un cow-boy. Je fis comme si j'étais Hopalong Cassidy et m'accroupis au milieu des buissons, le pistolet tiré pour ne pas être attaqué par surprise dans un tel moment d'intimité. Je fis ce que j'avais à faire et assurai le nettoyage selon la méthode suggérée par mon frère, m'essuyant le derrière avec de grandes poignées de feuilles vertes et brillantes. Il s'avéra qu'il s'agissait de sumac vénéneux.

Deux jours plus tard, j'étais d'un beau rouge brillant depuis l'arrière des genoux jusqu'aux omoplates. Mon pénis fut épargné, mais mes testicules se transformèrent en projecteurs. On aurait dit que mon derrière me démangeait jusqu'à la cage thoracique. Mais il y avait pire : la main avec laquelle je m'étais essuyé. Elle avait la taille de celle de Mickey Mouse après que Donald Duck l'a écrasée à coups de marteau et, à cause du frottement, des cloques gigantesques gonflèrent entre mes doigts. Lorsqu'elles éclataient, elles laissaient des trous profonds de chair rose à vif. Pendant six semaines, je pris des bains de siège tièdes à base d'amidon, me sentant malheureux, humilié, stupide. J'écoutais par la porte ma mère et mon frère qui riaient en écoutant Peter Tripp à la radio ou en jouant aux Crazy Eights.

10

Dave était un frère génial, mais trop intelligent pour un gamin de dix ans. Les idées qui germaient dans son cerveau ne lui valaient que des déboires, et il comprit à un moment donné (sans doute après l'épisode du sumac vénéneux) qu'il était en général possible de mettre le frangin Stevie en *pole position* quand s'annonçaient les ennuis. Dave ne m'a jamais demandé d'endosser à sa place *tous* les savons que lui valurent ses brillants coups foireux ; il n'a jamais été hypocrite ni froussard. Mais à plusieurs occasions, j'ai été requis pour en partager la responsabilité avec lui. Raison pour laquelle, je suppose, nous eûmes tous les deux les pires ennuis lorsque Dave eut l'idée de construire un barrage sur le ruisseau qui traversait la jungle, provoquant une inondation qui toucha tout le bas de West Broad Street. La nécessité de partager les réprimandes explique aussi sans doute que nous courûmes tous

les deux le risque, très réel, de nous électrocuter lorsqu'il voulut réaliser un projet scientifique pour l'école.

Ce devait être en 1958. J'étais à la Center Grammar School, Dave à la Stratford Junior High. Maman travaillait dans une blanchisserie de la ville où elle était la seule femme blanche de tout le personnel chargé de l'essorage. Elle était d'ailleurs occupée à passer des draps dans l'essoreuse lorsque Dave entreprit de construire son projet pour la Fête des Sciences. Mon grand frère n'était pas du genre à se contenter de fabriquer des maquettes en carton ou de construire la Maison du Futur en briques de plastique Tyco et rouleaux de papier-toilette. Dave voyait grand, très grand. Cette année-là, son projet portait le titre ronflant de *Dave's Super Duper Electromagnet*. Mon frère avait un vif penchant pour les choses qui étaient « super duper » commepour celles dans lesquelles figuraient son nom ; cette dernière manie culmina avec *Dave's Rag*, autre histoire sur laquelle nous reviendrons bientôt.

Sa première tentative pour construire le Super Duper Electromagnet ne fut pas très « super duper » ; je crois même qu'il n'a pas fonctionné du tout, mais je ne m'en souviens pas très bien. Toujours est-il que l'idée originale sortait bien d'un livre, et non de la tête de Dave. Elle se présentait ainsi : magnétisez une grande pointe de fer en la frottant contre un aimant naturel. La charge magnétique impartie à la pointe sera faible, mais, d'après le livre, suffisante pour attirer un peu de limaille de fer. Après quoi, on était supposé enrouler un fil de cuivre autour de la pointe et en attacher les extrémités aux deux pôles d'une pile. Toujours d'après le livre, l'électricité renforçait alors le magnétisme et on pouvait alors ramasser beaucoup plus de limaille.

Mais Dave n'avait que faire de ramasser quelques stupides bouts de ferraille ; Dave voulait soulever des Buick, des wagons de chemin de fer, voire des gros-porteurs de l'armée de l'air. Dave voulait mettre le paquet et changer l'orbite de la planète.

Pan ! Super !

Nous avions chacun notre rôle à jouer dans la création du Super Duper Electromagnet. Celui de Dave était de le construire ; le mien, de l'essayer. Le petit Stevie King était en quelque sorte bombardé « Chuck Yeager[1] de Stratford ».

La nouvelle version de l'engin conçue par Dave délaissait la minable batterie à piles sèches qui, d'après lui, devait déjà être à plat lorsqu'on l'avait achetée chez le quincaillier, en faveur du courant électrique de la maison. Il récupéra le cordon électrique d'une vieille lampe trouvée dans les poubelles, au coin de la rue, débarrassa les deux fils de leur gaine protectrice jusqu'à la prise elle-même et les enroula en spirale autour de son grand clou. Puis, assis sur le plancher de la cuisine, dans l'appartement de West Broad Street, il me tendit le Super Duper Electromagnet en me donnant l'ordre de le brancher.

J'hésitai. On peut au moins mettre cela à mon crédit. Mais à la fin l'enthousiasme communicatif de Dave m'exaspéra. J'enfonçai la fiche dans la prise. En fait de magnétisme, il ne se passa rien. En revanche, le Super Duper Electromagnet fit sauter toutes les ampoules et tous les appareils électriques de l'appartement, toutes les ampoules et tous les appareils électriques du bâtiment, et toutes les ampoules et tous les appareils électriques de l'immeuble voisin (où habitait la fille de mes rêves, au rez-de-chaussée). Il y eut une petite explosion dans le transformateur électrique, de l'autre côté de la rue, et la police débarqua. Dave et moi passâmes une heure d'angoisse à suivre les événements par la fenêtre de la chambre de notre mère, laseule à donner sur la rue (toutes les autres jouissaient d'une vue imprenable sur la cour sans herbe et constellée de crottes, derrière la maison, où régnait une unique créature vivante, un clébard étique répondant au nom de Roop-Roop). Après le départ des flics arriva un camion de dépannage. Un homme équipé de chaussures à griffes escalada le poteau, entre les deux immeubles d'en face, pour examiner le transformateur. En d'autres circonstances, nous aurions été complètement fascinés par le spectacle ; mais pas ce jour-là. Ce jour-là, nous ne pouvions que nous demander si notre mère n'allait pas nous flanquer dans une maison de correction. Finalement, la lumière revint, le camion repartit. Nous ne

fûmes pas pris et la vie continua. Dave décida qu'il serait peut-être plus prudent de construire un planeur – pardon, un Super Duper Glider – pour son projet scientifique. L'honneur me reviendrait, m'expliqua-t-il, de faire le premier vol d'essai. Ce serait génial, non ?

11

Je suis né en 1947 ; nous n'avons eu notre premier poste de télévision qu'en 1958. La première chose que je me rappelle avoir vue, *Robot Monster*, était un film dans lequel un type déguisé en singe, un bocal à poissons rouges sur la tête (il s'appelait Ro-Man), courait partout, à la recherche des derniers survivants d'une guerre nucléaire. Pour les tuer. Je trouvai que c'était du grand art.

Je vis aussi *Highway Patrol* avec Broderick Crawford dans le rôle de l'indomptable Dan Matthews, et *One Step Beyond*, avec John Newland, l'homme qui avait le regard le plus inquiétant au monde. Il y eut *Cheyenne, Sea Hunt, Your Hit Parade, Annie Oakley ;* Rommy Rettig, le premier d'une longue série d'amis de Lassie, Jock Mahoney dans *The Range Rider*, et Andy Devine hululant, « Hé, Wild Bill, attends-moi ! » de sa drôle de voix haut perchée. Tout un monde d'aventures vécues par procuration nous arrivant empaquetées en noir et blanc sur un écran de trente-cinq centimètres, sponsorisé par des marques qui ont encore une résonance poétique pour moi aujourd'hui. J'adorais tout.

La télé arriva donc relativement tard chez les King, et j'en suis content. Je fais partie, si l'on y réfléchit, d'un groupe passablement restreint : la dernière poignée d'écrivains américains qui ont appris à lire et à écrire avant d'apprendre à ingurgiter leur portion quotidienne de vidéo-conneries. Ce n'est peut-être pas très important. Par ailleurs, si vous êtes écrivain débutant, pourquoi ne pas enlever l'isolant entourant le fil électrique de la fiche de votre télé, l'enrouler autour d'une grande pointe et la remettre dans la prise ? Pour voir ce qui explose et jusqu'où ça porte.

Une idée en passant.

12

Vers la fin des années cinquante, un agent littéraire, par ailleurs collectionneur maniaque de tout ce qui avait trait à la science-fiction, Forrest Ackerman, bouleversa la vie de milliers de petits Américains, moi compris, lorsqu'il lança son magazine, intitulé *Famous Monsters of Filmland* (Monstres célèbres du pays du cinéma). Parlez de cette revue à quiconque s'est intéressé au genre fantastique-horreur-science-fiction et vous aurez droit à un éclat de rire, à un regard qui s'illumine et à un flot de merveilleux souvenirs : c'est pratiquement garanti.

Vers 1960, Forry (qui se traitait parfois lui-même « d'Ackermonster ») publia une autre revue intéressante, *Spacemen*, qui ne connut malheureusement qu'une brève carrière et traitait surtout des films de science-fiction. Cette année-là, j'envoyai un récit à *Spacemen*. Pour autant que je m'en souvienne, c'était la première fois que je proposais un texte à une revue avec l'ambition d'être publié. Je ne me souviens plus du titre, mais j'enétais encore au stade Ro-Man de mon développement, et cette histoire était certainement redevable à l'homme-singe tueur coiffé d'un bocal à poissons rouges.

Ma nouvelle ne fut pas acceptée, mais Forry la garda. Forry garde *tout* – ceux qui ont eu l'occasion de visiter son domicile, l'Ackermansion, pourront vous le confirmer. Vingt ans plus tard, environ, alors que je donnais des autographes dans une librairie de Los Angeles, Forry se présenta à son tour… avec mon histoire, tapée à interligne simple sur la vieille machine à écrire Royal, disparue depuis longtemps, que ma mère m'avait offerte pour Noël, l'année de mes onze ans. Il souhaitait que je la lui dédicace, et j'ai sans doute dû le faire, mais il y eut quelque chose de tellement surréaliste dans cette rencontre que je n'en suis pas tout à fait sûr. Parlez-moi de vos fantômes ! Oh, mon vieux…

13

Ma première nouvelle publiée parut dans un fanzine d'horreur dont le maître d'œuvre était Mike Garrett de

Birmingham, en Alabama (Mike, toujours bon pied bon œil, est encore dans le business). Il lui donna comme titre « In a Half-World of Terror » (« Dans un demi-monde de terreur »), mais je préfère encore aujourd'hui, et de beaucoup, celui que j'avais proposé : « I Was a Teen-Age Grave-robber. » (« J'étais un adolescent pilleur de tombes. »)

Super duper, pan !

14

Ma première idée d'histoire vraiment originale – je crois qu'on sait tout de suite quand c'est le cas – remonte à la fin du règne débonnaire d'Eisenhower. J'étais installé à la table de cuisine de notre maison de Durham, dans le Maine, et je regardais ma mère ranger des feuillets couverts de Green Stamps S&H (pour plus de détails pittoresques sur ces « timbres verts », voir *The Liar's Club)*. Notre petite troïka familiale était revenue dans le Maine pour que ma mère puisse s'occuper de ses parents qui vivaient leurs dernières années. Mamie avait environ quatre-vingts ans, à cette époque ; obèse et hypertendue, elle ne voyait presque plus. Daddy Guy avait quatre-vingt-deux ans ; efflanqué et morose, il était sujet à des accès occasionnels de logorrhée à la Donald Duck que seule ma mère parvenait à comprendre. M'man appelait Daddy Guy « Fazza ».

Les sœurs de ma mère l'avaient chargée de cette tâche, pensant peut-être faire d'une pierre deux coups : une fille aimante prendrait soin de leurs parents âgés dans un environnement familial, et le Sempiternel Problème de Ruth se trouverait par la même occasion réglé. Elle ne serait plus à la dérive, essayant de s'occuper de ses fils tout en vagabondant, presque au hasard, de l'Indiana au Wisconsin en passant par le Connecticut ; elle n'aurait plus à préparer des biscuits à cinq heures du matin ou à essorer des draps dans une blanchisserie où la température pouvait s'élever jusqu'à plus de quarante degrés l'été, et où le contremaître donnait des pilules de sel à ses employées deux fois par après-midi, de début juillet à fin septembre.

Je crois qu'elle avait ses nouvelles occupations en horreur ; dans leur effort pour l'aider, ses sœurs transformèrent ma mère, jusqu'ici indépendante, rigolote et légèrement cinglée, en une sorte de métayer obligé de vivre sans argent liquide ou presque. Car les fonds que lui expédiaient mes tantes, chaque mois, couvraient les dépenses d'épicerie, et à peine plus. Elles nous envoyaient aussi des colis de vêtements. Vers la fin de chaque été, oncle Clayt et tante Ella (avec lesquels nous n'étions pas véritablement parents, je crois) nous apportaient des cartons pleins de conserves de légumes et de fruits. La maison que nous habitions appartenait à tante Ethelyn et oncle Oren. Une fois installée là, Maman y resta coincée. Elle trouva un véritable travail après le décès de ses parents, mais elle vécut dans cette maison jusqu'à ce que le cancer ait raison d'elle. Lorsqu'elle quitta Durham pour la dernière fois, car mon frère, David, et Linda, son épouse, prirent soin d'elle pendant les dernières semaines de sa maladie, j'ai l'impression qu'elle était plus que prête à en partir.

15

Il y a quelque chose que je tiens à mettre au point tout de suite – d'accord ? Il n'existe pas de Décharge à Idées, pas de Centre à Histoires, pas d'Île des Best-sellers enterrés. Les idées des bonnes histoires paraissent littéralement jaillir de nulle part, vous tomber dessus du haut d'un ciel vide : deux idées jusqu'ici sans rapport sont mises en contact et produisent quelque chose de nouveau sous le soleil. Votre boulot n'est pas de trouver ces idées, mais de les identifier lorsqu'elles font leur apparition.

Le jour où cette idée particulière – cette première idée vraiment bonne – me vint àl'esprit, ma mère venait de calculer qu'elle allait avoir besoin d'encore six cahiers de « timbres verts » pour se procurer la lampe qu'elle voulait offrir à sa sœur Molly pour Noël et qu'elle n'y arriverait pas à temps. « Je crois qu'il va falloir attendre son anniversaire. On a l'impression qu'on a un paquet de ces fichus timbres, jusqu'au moment où on les colle dans le cahier. » Puis son regard croisa le mien et elle me tira la langue. Elle l'avait toute verte – vert

S&H. Je me dis que ce serait chouette, si on pouvait fabriquer ces timbres dans son sous-sol ; à cet instant-là, l'histoire intitulée « Happy Stamps » venait de naître. L'idée des faux *green stamps* et la vue de la langue toute verte de ma mère l'avaient créée en un instant.

Le héros de mon histoire était le Pauvre Type classique ; il s'appelait Robert et avait fait par deux fois de la prison pour contrefaçon de billets de banque. S'il se faisait prendre unetroisième fois, c'en était fini de lui. Mais au lieu de contrefaire des billets, il a l'idée de fabriquer de faux *happy stamps*… à ceci près qu'il se rend compte qu'ils sont d'une telle simplicité à reproduire qu'il ne s'agit même pas de contrefaçon ; ce sont d'authentiques timbres qui sortent par milliers de sa presse. Dans une scène amusante – sans doute la première vraiment réussie que j'ai écrite –, Roger se trouve dans le séjour avec sa mère ; ils feuillettent avidement le catalogue *Happy Stamps* pour voir les articles qu'ils peuvent s'offrir, tandis qu'au sous-sol, la presse éjecte paquet après paquet de ces mêmes timbres commerciaux.

« Bon sang ! dit la mère, s'il faut croire ce qui est écrit ici en petit, on peut s'acheter n'importe quoi avec des *happy stamps*, Roger. Tu leur demandes ce que tu veux, et eux te disent combien il te faut de cahiers complets pour l'avoir. Je te parie que pour cinq ou six millions de cahiers, on pourrait avoir une maison *happy stamps* en banlieue ! »

Mais Roger se rend compte que si ses timbres sont parfaits, la colle est défectueuse. Quand on lèche les timbres soi-même pour les coller dans le cahier, tout va bien ; mais en les faisant passer par un humidificateur mécanique, de roses, les *happy stamps* deviennent bleus. À la fin de l'histoire, Roger se tient devant un miroir dans le sous-sol de la maison. Derrière lui, sur la table, s'empilent environ quatre-vingt-dix cahiers de *happy stamps*, tous remplis de timbres léchés un par un. Notre héros a les lèvres toutes roses ; il tire la langue, elle est encore plus rose. Même ses dents rosissent. Sa mère l'appelle joyeusement par l'escalier, disant qu'elle vient juste d'avoir au téléphone la société Happy Stamps National Redemption, dont le siège est à Terre Haute, et qu'on lui a dit qu'elle pourrait avoir une belle maison de style Tudor à

Weston pour seulement onze millions six cent mille cahiers de *happy stamps*.

« C'est super, m'man », répond Roger. Il se regarde encore un moment dans le miroir, les lèvres roses, l'œil atone, puis il retourne lentement à sa table. Derrière lui sont entassés, dans des casiers, des milliards de *happy stamps*. Toujours lentement, notre héros ouvre un cahier encore vierge puis se met à lécher les feuilles de timbres et à les coller. Plus que onze millions cinq cent quatre-vingt-dix mille cahiers à remplir, pense-t-il à la fin de l'histoire, et m'man pourra avoir sa Tudor.

Certains détails clochaient dans cette histoire (la plus grosse incohérence était, semble-t-il, que Roger n'ait pas l'idée de changer de colle), mais elle était charmante, assez originale, et à mon avis pas trop mal écrite. Après avoir étudié un bon moment l'état du marché dans mon exemplaire défraîchi du *Writer's Digest*, j'envoyai « Happy Stamps » au *Alfred Hitchcock Mystery Magazine*. Ma nouvelle me revint trois semaines plus tard accompagnée d'une lettre circulaire disant qu'elle était refusée. Cette lettre comportait le profil si facilement reconnaissable d'Alfred Hitchcock à l'encre rouge, et on me souhaitait bonne chance pour ma nouvelle. En bas, figurait un message non signé, seule réaction personnelle que j'obtins du AHMM en plus de huit années d'envois refusés. « N'agrafez pas vos manuscrits, lisait-on. Pages libres et trombones, voilà comment il faut faire. » Conseil quelque peu glacial, telle fut mon impression, mais qui ne fut pas inutile. Je n'ai plus jamais agrafé un manuscrit depuis.

16

Ma chambre, à Durham, était sous les combles. La nuit, je me mettais au lit sous les chevrons, me collant un bon coup sur le crâne si je me relevais trop brusquement pour lire à la lumière d'une lampe à col de cygne qui envoyait une ombre amusante de boa constrictor sur le plafond en pente. Parfois, la maison était silencieuse, mis à part le grondement occasionnel de la chaudière et les allées et venues des rats dans le grenier ; parfois, ma grand-mère passait une bonne heure, vers minuit, à

crier à quelqu'un de s'occuper de Dick. Elle avait peur qu'il n'ait pas été nourri. Dick, le cheval qu'elle avait possédé à l'époque où elle était institutrice, était mort depuis quarante ans. J'avais un bureau, sous l'autre pente du toit, sur lequel était posée ma vieille machine à écrire Royal et une centaine de livres de poche, surtout de science-fiction, alignés contre le fond. Sur ma commode, il y avait une Bible que j'avais gagnée à la Methodist Youth Fellowship, pour avoir appris par cœur une série de versets, et un phonographe Webcor à changeur automatique dont le plateau était recouvert d'un velours vert tendre. J'y faisais passer mes disques, surtout des quarante-cinq tours : Elvis, Chuck Berry, Freddy Cannon, Fats Domino. J'aimais bien Fats et sa façon de swinguer : on voyait tout de suite qu'il s'amusait.

Lorsque je reçus l'avis de refus du AHMM, je plantai un clou au-dessus du Webcor, écrivis « Happy Stamps » sur la circulaire et l'accrochai au clou. Puis je m'assis sur mon lit et écoutai Fats chanter *I'm Ready*. En vérité, je ne me sentais pas mal du tout. Quand on est encore trop jeune pour se raser, l'optimisme est une réaction tout à fait légitime à l'échec.

Vers quatorze ans, et alors que je me rasais deux fois par semaine, que j'en aie besoin ou non, il n'y avait plus assez de place sur mon clou pour toutes les lettres de refus que j'avais empalées dessus. Je remplaçai le clou par un autre, plus long, et continuai d'écrire. À seize ans, je commençai à recevoir des lettres de refus accompagnées de notes manuscrites un peu plus encourageantes que le conseil de ne pas agrafer mes pages et d'utiliser des trombones. Le premier de ces mots d'encouragement était signé d'Algis Budrys, alors rédacteur en chef de *Fantasy and Science Fiction*, à qui j'avais soumis une nouvelle intitulée « The Night of the Tiger » (dont l'inspiration provenait, il me semble, d'un épisode du *Fugitif* dans lequel le Dr Richard Kimble était employé au nettoyage des cages dans un zoo ou un cirque). Budrys avait écrit : « C'est bien. Ce n'est pas pour nous, mais c'est bien. Vous avez du talent. Continuez à nous envoyer ce que vous faites. »

Ces quatre phrases lapidaires, écrites avec un stylo à plume qui laissait de gros pâtés informes dans son sillage, vinrent éclairer l'hiver lugubre de mes seize ans. Une dizaine

d’années plus tard, alors que j’avais déjà vendu deux ou trois romans, j’ai découvert « The Night of the Tiger » dans une boîte de vieux manuscrits ; j’estimai que c’était une histoire parfaitement respectable, même si elle était écrite, de toute évidence, par un type qui commençait seulement à fourbir ses armes. Je la réécrivis et la soumis à F&SF qui, cette fois, me l’acheta. J’ai cru remarquer que lorsqu’on se met à avoir un peu de succès, les revues recourent beaucoup moins volontiers à l’argument *ce texte n’est pas pour nous*.

17

Bien que d’un an plus jeune que ses camarades de classe, mon grand frère s’ennuyait au lycée. Cela tenait en partie à ses capacités intellectuelles – il avait un QI de 150 ou 160 – mais aussi surtout, à mon avis, à sa nature foncièrement impatiente. À ses yeux, le lycée n’était pas assez « super duper » ; il manquait de pan ! de boum ! – il n’était pas marrant. Il résolut le problème, du moins pour un temps, en lançant un nouveau journal qu’il intitula *Dave’s Rag (Le Torchon de Dave)*.

Le bureau du *Rag* se réduisait à une table confinée dans un recoin de notre sous-sol de terre battue, aux murs de pierre et infesté d’araignées, quelque part au nord de la chaudière et à l’est du cellier où nous entassions les cartons de légumes et fruits en conserve de Clayt et Ella, dont le flot ne tarissait jamais. Le *Rag* était une combinaison bâtarde de lettre d’information familiale et de feuille de chou locale bihebdomadaire. Parfois mensuelle, si Dave en était détourné par d’autres activités (récolter le sucre des érables, fabriquer du cidre, personnaliser et gonfler une auto, pour n’en citer que quelques-unes), et il y avait alors des plaisanteries que je ne comprenais pas sur le fait que le *Rag* de Dave était un peu en retard ce mois-ci, ou que nous devrions ficher la paix à Dave parce qu’il était au sous-sol, occupé avec le *Rag*[2].

Blague à part, son tirage passa lentement d’environ cinq exemplaires par numéro (vendus aux membres de la famille habitant à proximité) à quelque chose comme cinquante ou soixante, vendus auprès du reste de la parenté, des voisins etdes parents des voisins de notre petite ville (la population de

Durham, en 1962, était d'environ neuf cents personnes), qui attendaient avec impatience chaque nouveau numéro. Dans l'un d'eux, on apprenait par exemple que la jambe cassée de Charley Harrigton était en voie de guérison, quels seraient les orateurs invités à l'église méthodiste de West Durham, quelle quantité d'eau les fils King avaient prélevée à la pompe de la ville pour que le puits, derrière la maison, ne tarisse pas (bien entendu, ce foutu puits se retrouvait à sec chaque été, en dépit de toute l'eau qu'on pouvait lui apporter), qui rendait visite aux Brown ou aux Hall, de l'autre côté de Methodist Corners, et quels parents devaient passer par Durham l'été suivant. Dave y incluait aussi les événements sportifs, des jeux intellectuels, des prévisions météo (« il a fait très sec, mais Harold Davis, notre fermier local, dit que s'il ne fait pas au moins un bel orage en août, il embrassera le cul d'un cochon »), des recettes, un feuilleton (dont j'étais l'auteur) et la Page d'Humour de Dave, qui comprenait des pépites du genre :

Stan : Qu'est-ce que l'écureuil dit au chêne quand il voit qu'il a plein de glands ?

Jan : Je suis content que tu te sois déchaîné.

Premier Beatnik : Comment arrive-t-on à Carnegie Hall ?

Deuxième Beatnik : Faut t'exercer, vieux, faut t'exercer !

Au cours de la première année, le *Dave's Rag* fut imprimé avec une encre violette, sur un appareil appelé hectographe, comportant une plaque enduite d'une sorte de gelée. Il ne fallut pas longtemps à Dave pour conclure que cette machine ne valait pas grand-chose. Elle n'allait pas assez vite pour lui. Même gosse, même en culotte courte, il avait horreur d'être ralenti dans ce qu'il faisait. À chaque fois que Milt, le petit ami de notre mère (« plus gentil qu'intelligent », me dit-elle un jour, quelques mois après l'avoir largué) se trouvait pris dans un embouteillage ou arrêté par un feu rouge, Dave se penchait

vers le siège avant de la Buick de Milt et criait : « Roule sur eux, oncle Milt ! Roule sur eux ! »

Attendre que l'hectographe « refroidisse » entre l'impression des pages (pendant ce « refroidissement », la plaque se transformait en une sorte de membrane violacée qui pendait dans la gelée comme l'ombre d'un lamantin) exigeait, de cet adolescent, un effort de patience qui le rendait fou. Il avait aussi une furieuse envie d'inclure des photos dans son journal. Il en prenait de bonnes et, dès l'âge de seize ans, il les développait lui-même. Il avait bricolé une chambre noire dans un placard, et de ce minuscule local empestant les produits chimiques sortaient des photos souvent remarquables par leur contraste et leur composition (la photo qui figure en quatrième de couverture des *Régulateurs*, sur laquelle on me voit tenant un exemplaire de la revue qui publia ma première nouvelle, a été prise par Dave avec un vieux Kodak et tirée par ses soins).

En plus de ces frustrations, les plaques de gelée de l'hectographe avaient tendance à incuber et à se décorer de colonies de je ne sais quelles moisissures, dans l'atmosphère malsaine de notre sous-sol, en dépit des précautions méticuleuses avec lesquelles nous recouvrions cette foutue machine à la cadence de tortue, une fois terminée la corvée des tirages du jour. Ce qui paraissait à peu près normal le lundi prenait parfois l'aspect d'une monstruosité lovecraftienne avant la fin de la semaine.

À Brunswick où il allait au lycée, mon frère découvrit, dans une boutique, une petite presse à tambour qui était à vendre. Elle fonctionnait – tout juste. On tapait son texte sur des stencils qu'on achetait chez un fournisseur local de matériel de bureau, pour dix-neuf cents pièce ; Dave appelait cette corvée « percer les stencils », et c'est à moi qu'elle revenait car je faisais moins de fautes de frappe que lui. On fixait ensuite les stencils sur le tambour de la presse, badigeonnée de l'encre la plus puante et poisseuse du monde, et le marathon commençait – il fallait tourner la manivelle jusqu'à ce qu'elle vous scie les bras. Mais nous arrivions à faire en deux soirées ce qui nous prenait auparavant une semaine avec l'hectographe, et si la presse à tambour était salissante, elle ne paraissait pas sujette, au moins, aux

maladies infectieuses potentiellement mortelles. C'est ainsi que le *Dave's Rag* connut son âge d'or.

18

Je ne m'intéressais guère aux processus d'impression et pas du tout aux arcanes du développement et de la reproduction des photos. Je me fichais complètement de mettre un levier de vitesse Hearst sur une voiture, de la fabrication du cidre ou de vérifier si telle ou telle formule chimique allait envoyer une fusée en plastique dans la stratosphère (en général, elles ne passaient même pas au-dessus de la maison). Non, ce qui m'a passionné le plus, entre 1958 et 1966, ç'a été le cinéma.

À cette époque-là, il n'y avait que deux salles dans la région, toutes les deux à Lewiston. L'Empire passait les films en première exclusivité : les dessins animés de Disney, les épopées bibliques et les comédies musicales dans lesquelles des brochettes de jeunes gens bien proprets occupaient tous l'écran, dansaient et chantaient. J'allais les voir si quelqu'un m'offrait une place dans son véhicule, car un film est toujours un film, mais ils ne me plaisaient pas beaucoup. La plupart du temps, je m'y ennuyais. L'histoire était trop prévisible. Pendant *The Parent Trap*, je ne cessais d'avoir envie que Hayley Mills tombe sur Vic Morrow, le héros de *Graine de violence*. Voilà qui aurait mis un peu d'animation, bon sang ! J'avais l'impression que le cran d'arrêt de Vic et son regard en vrille auraient rapidement replacé les futiles problèmes domestiques de Hayley dans une perspective plus raisonnable. Et lorsque, le soir, j'étais couché dans mon lit sous la pente du toit, écoutant le vent dans les arbres ou les rats dans le grenier, ce n'était pas à Debbie Reynolds incarnant Tammy ou Sandra Dee dans le rôle de Gidget que je rêvais, mais à Yvette Vickers dans *L'Attaque des sangsues géantes* ou à Luana Anders dans *Dementia 13*. Je n'avais rien à faire des trucs larmoyants ou fabriqués pour donner le moral aux troupes, je n'avais rien à faire de Blanche-Neige et de ses fichus Sept Nains. À treize ans, j'avais envie de monstres qui dévoraient des villes entières, de cadavres radioactifs surgissant de l'océan pour

bouffer les surfeurs, et de nanas en soutien-gorge noir qui avaient l'air de filles à soldats.

Les films d'horreur, les films de science-fiction, les films sur les bandes d'adolescents en maraude, les films sur des tarés en motos – voilà ce qui me branchait. Ce n'était pas à l'Empire, à l'extrémité chic de Lisbon Street, qu'il fallait aller pour les voir ; mais à l'autre bout de la rue, au Ritz, au milieu des boutiques de prêteurs sur gages, et pas loin de Louie's Clothing où, en 1964, j'ai acheté ma première paire de bottes Beatle. Notre maison se trouvait à vingt et un kilomètres du Ritz et j'y suis allé en stop pratiquement toutes les semaines entre 1958 et 1966, année où j'obtins mon permis de conduire. Je m'y rendais parfois seul, parfois en compagnie de mon ami Chris Chesley, mais sauf maladie ou cas de force majeure, je ne ratais jamais une séance. C'est au Ritz que j'ai vu *J'ai épousé un extraterrestre*, avec Tom Tryon ; *La Maison du diable*, avec Claire Bloom et Julie Harris ; *Les Anges sauvages*, avec Peter Fonda et Nancy Sinatra. J'ai vu Olivia de Havilland énucléer James Caan avec des couteaux improvisés dans *Une femme en cage*, Joseph Cotten revenir d'entre les morts dans *Chut, chut… chère Charlotte*, et c'est la respiration coupée que j'ai attendu de voir si Allison Hayes allait quitter tous ses vêtements dans *Attack of the 50Ft Woman*. Au Ritz, on trouvait toutes les meilleures choses que la vie a à offrir… si du moins on prenait la précaution de s'asseoir au troisième rang, d'être très attentif et de ne pas cligner des yeux au mauvais moment.

Chris et moi aimions *tous* les films d'horreur, mais nos préférés étaient ceux d'American-International, dirigés pour la plupart par Roger Corman, avec des titres chipés à Edgar Poe. Je n'irai pas jusqu'à dire qu'ils étaient *basés* sur les œuvres d'Edgar Poe, car on n'y trouve en fait que peu de choses ayant un véritable rapport avec les histoires et les poèmes de Poe *(Le Corbeau*, par exemple, s'est trouvé relooké en comédie – je ne blague pas !). Les meilleurs films d'horreur, *La Malédiction d'Arkham, The Conqueror Worm, Le Masque de la Mort rouge*, accédaient à un univers halluciné qui les rendait tout à fait particuliers. Chris et moi avions d'ailleurs un nom pour ces films, comme s'il s'agissait d'un genre à part. Il y avait les

westerns, les histoires d'amour, les films de guerre… et les Poe-films.

« On va au cinéma, samedi après-midi ? me demandait-il. Au Ritz ?

– Qu'est-ce qu'ils passent ?

– Un film de motards et un Poefilm », me répondait-il.

J'étais tout de suite partant, bien entendu. Bruce Dern tournant en bourrique sur sa Harley ou Vincent Price tournant en bourrique dans un château hanté surplombant un océan déchaîné, que demander de mieux ? Avec un peu de chance, on avait même droit à Hazel Court se promenant en mini-chemise de nuit de dentelle.

De tous les films dePoe, celui qui nous fit le plus d'effet, à tous les deux, fut *Le Puits et le Pendule*. Richard Matheson s'était chargé du scénario. Filmé sur grand écran et en Technicolor (les films d'horreur en couleurs étaient encore une rareté en 1961), le film utilisait une gamme complète d'ingrédients gothiques classiques pour donner un résultat tout à fait spécial. Ce fut peut-être le dernier grand film d'horreur tourné en studio jusqu'à l'arrivée de la féroce *Nuit des morts vivants*, du cinéaste indépendant George Romero, film qui changea définitivement tout (parfois pour le mieux, plus souvent pour le pire). La meilleure scène, celle qui nous laissa pétrifiés sur nos sièges, Chris et moi, est celle dans laquelle John Kerr creuse un mur du château pour découvrir le cadavre de sa sœur, qui avait été de toute évidence emmurée vivante. Je n'ai jamais oublié le gros plan sur la tête du cadavre, filmé à travers un filtre rouge et une lentille déformante qui étirait ce visage en un monstrueux cri silencieux.

En stop, sur le chemin du retour qui n'en finissait pas (si les voitures étaient trop rares, il pouvait nous arriver de marcher pendant sept ou huit kilomètres et de n'arriver à la maison qu'à la nuit), je fus saisi d'une idée merveilleuse : j'allais écrire un livre qui raconterait *Le Puits et le Pendule !* J'allais le « novéliser », suivant l'exemple de l'éditeur Monarch Books, qui avait « novélisé » des classiques immortels comme *Jack l'Éventreur, Gorgo* ou *Konga*. Mais je

ne me contenterais pas d'écrire ce chef-d'œuvre ; en plus, je l'imprimerais sur la presse à tambour du sous-sol, et j'en vendrais des exemplaires en classe ! Zap ! Boum ! Badaboum !

Aussitôt conçu, aussitôt fait. Travaillant avec tout le soin et l'acharnement qui me vaudraient plus tard les compliments de la critique, je rédigeai ma version « novélisée » du *Puits et le Pendule*en deux jours, directement sur les stencils destinés à l'impression. Bien qu'il ne soit resté aucun exemplaire (à ma connaissance) de ce chef-d'œuvre un peu spécial, il me semble qu'il comptait huit pages, chacune à interligne simple et comportant le moins de retours à la ligne possible (chaque stencil coûtait dix-neuf cents, ne l'oubliez pas). J'imprimai les feuilles recto verso, comme dans un vrai livre, et y ajoutai une page de couverture sur laquelle je dessinai un pendule rudimentaire d'où dégoulinaient des choses noirâtres qu'on prendrait, espérai-je, pour du sang. Au dernier moment, je m'aperçus que j'avais oublié de mettre un nom d'éditeur. Au bout d'une demi-heure d'agréable méditation sur le sujet, je tapai ceci : A V.I.B. BOOK, dans le coin en haut à droite de la couverture. V.I.B. voulait dire : Very Important Book (livre très important).

Je tirai une vingtaine d'exemplaires de l'ouvrage, bienheureusement inconscient que je violais les règles les plus élémentaires du droit d'auteur et me livrais au plagiat le plus éhonté de l'histoire du monde. Je n'avais qu'une idée en tête, les bénéfices que je ferais en vendant mon histoire à l'école, si du moins elle faisait un tabac. Les stencils m'étaient revenus à un dollar et soixante-dix-neuf cents (en utiliser un entier pour la couverture m'avait fait l'effet d'un affreux gaspillage d'argent, mais *Le Puits et le Pendule* devait avoir un bel emballage, m'étais-je dit ; tant qu'à publier, autant le faire dans les règles), le papier m'avait coûté quelques cents de plus, les agrafes rien du tout, vu que je les avais piquées à mon frère (les trombones, c'était peut-être bon quand on envoyait un manuscrit à une revue, mais là, c'était un *livre*, c'était du sérieux !). Après avoir bien réfléchi, je fixai le prix du numéro 1 sur le catalogue V.I.B., *Le Puits et le Pendule*, par Stephen King, à un *quarter* l'exemplaire. J'estimais pouvoir

en vendre au moins dix (ma mère m'en achèterait un, pour commencer ; je savais qu'on pouvait toujours compter sur elle), et je me retrouverais donc avec deux dollars et cinquante cents. Bénéfice net : environ quarante cents, ce qui serait suffisant pour financer une nouvelle expédition éducative au Ritz. Si j'en vendais deux de plus, je pourrais même m'offrir en sus un grand sac de pop-corn et un Coke.

Le Puits et le Pendule fut mon premier best-seller. J'avais apporté tout le lot à l'école, dans mon cartable (en 1961, je devais être en quatrième, au tout nouveau collège de Durham, comportant quatre classes) ; à midi, j'en avais vendu deux douzaines. Après le déjeuner, lorsque l'histoire de la femme emmurée eut fait le tour de l'établissement (« Ils regardaient avec horreur les os qui dépassaient du bout de ses doigts, comprenant qu'elle était morte en griffant follement la pierre pour tenter de s'échapper »), j'en avais vendu encore une douzaine. J'avais neuf dollars en petite monnaie qui alourdissaient mon cartable (sur lequel étaient imprimées avec soin les paroles de « The Lion Sleeps Tonight » [« Le lion dort cette nuit »]) et je marchais sur un petit nuage, n'arrivant pas à croire que j'avais pu accéder aussi brusquement à un niveau de richesse jusqu'ici inconcevable pour moi. Cela paraissait trop beau pour être vrai.

Ça l'était. À la sortie des classes, à quatorze heures, je fus convoqué dans le bureau de la principale qui commença par me dire que l'école n'était pas la place du marché ; en particulier, ajouta Miss Hisler, pour vendre des âneries comme *Le Puits et le Pendule*. Cette réaction ne me surprit pas. J'avais eu Miss Hisler comme professeur dans mon école précédente, la classe unique de la Methodist Corners, où j'avais passé deux ans. Elle m'avait un jour surpris alors que j'étais plongé dans la lecture d'un roman pour adolescents *(The Amboy, Dukes*, d'Irving Shulman) qu'elle m'avait confisqué. À ses yeux j'étais simplement un récidiviste, et j'étais écœuré de ne pas avoir été fichu de prévoir ce qui venait de se passer. À cette époque, on traitait de *dubber* (prononcer *dubba*, si vous êtes du Maine) celui qui faisait quelque chose d'idiot. J'avais *dubbé* dans les grandes largeurs.

« Ce que je ne comprends pas, Stevie, me dit-elle, c'est ce qui te pousse à écrire des bêtises pareilles. Tu as du talent. Pourquoi le gâcher ainsi ? » Elle tenait un exemplaire roulé du V.I.B. numéro 1 à la main et le brandissait comme elle aurait brandi un journal roulé pour menacer le chien venant de pisser sur le tapis. Elle attendit que je lui réponde – je dois dire, à son crédit, que sa question n'était pas entièrement rhétorique –, mais je n'avais rien à offrir pour ma défense. J'avais honte. J'ai passé pas mal d'années par la suite – trop, j'en ai l'impression – à avoir honte de ce que j'écrivais. Je crois que j'ai dû attendre d'avoir quarante ans pour me rendre compte que la plupart des auteurs de fiction et de poésie ayant publié ne serait-ce qu'une ligne ont été un jour ou l'autre accusés de gâcher le talent que Dieu leur avait donné. Si jamais vous écrivez (ou peignez ou dansez ou sculptez ou chantez, peu importe), il y aura toujours quelqu'un pour essayer de vous faire croire que vous êtes un minable, c'est tout. Je n'invente pas : ce sont les choses telles que je les vois.

Miss Hisler m'informa que je devrais rendre à chacun son argent. Je le fis sans discuter, même à ceux (assez nombreux, j'ai plaisir à le dire) qui insistèrent pour garder leur exemplaire. En fin de compte, je perdis de l'argent dans cette affaire. Mais lorsque les vacances arrivèrent, j'imprimai quatre douzaines d'exemplaires d'une autre histoire, originale celle-là, et intitulée *L'Invasion des créatures des étoiles ;* je les vendis tous, à parttrois ou quatre. Ce qui signifie que j'ai gagné, du moins sur un plan financier. Mais au fond de mon cœur, j'avais encore honte. Je continuais d'entendre Miss Hisler me demander pourquoi je gaspillais mon talent, pourquoi je gaspillais mon temps, pourquoi j'écrivais des âneries.

19

Si écrire un feuilleton pour le *Dave's Rag* m'amusait, mes autres obligations journalistiques me barbaient. Cependant, le bruit se répandit que j'avais en quelque sorte déjà une expérience dans ce domaine, si bien que pendant mon année de seconde à la Lisbon High, je devins le rédacteur en chef du journal du lycée, *The Drum* (Le Tambour). Je ne me souviens

pas avoir eu le choix ; je crois qu'on m'a tout simplement désigné. Mon adjoint, Danny Emond, s'intéressait encore moins que moi à ce journal. La seule chose qui lui plaisait, c'était que la classe 4, où nous étions installés, se trouvait juste à côté des toilettes des filles. « Un jour, je vais devenir fou et m'ouvrir un chemin à la hache dans le mur, Steve », me dit-il à plusieurs reprises. « À la hache, à la hache, à la hache ! » Une autre fois il ajouta, peut-être dans un effort pour se justifier : « Tu te rends compte ? Les plus jolies filles du bahut relèvent leurs jupes, là derrière ! » Je trouvai cela si fondamentalement stupide que c'était peut-être bien de la sagesse, en fin de compte, comme un koan zen ou l'une des premières histoires de John Updike.

Sous ma direction *The Drum* ne prospéra pas. À l'époque comme aujourd'hui, j'avais tendance à passer par des périodes de fainéantise, suivies d'autres où je travaillais avec frénésie. Pendant l'année scolaire 1963-1964, le journal ne connut qu'un numéro, mais ce fut un monstre, plus épais que l'annuaire de Lisbon Falls. Un soir où j'en avais plus qu'assez des rapports de classe, des nominations de majorettes et des lamentables essais poétiques de je ne sais quel taré, j'eus l'idée de rédiger un « journal de lycée » à ma façon, au lieu de préparer les légendes pour les photos à paraître dans *The Drum*. Il en résulta un canard de quatre feuillets que j'intitulai *The Village Vomit*. La devise, placée dans le coin en haut à gauche, au lieu d'être « Toutes les nouvelles dignes de publication » était « Toutes les merdes qui collent aux talons ». Je dois à ce numéro d'humour stupide les seuls véritables ennuis que j'aie connus pendant mon passage au lycée. Et il me valut la plus utile des leçons que je reçus jamais en matière d'écriture.

Dans un style typique du magazine *Mad* (« Qu'est-ce que j'en ai à foutre ? »), je remplis le *Vomit* de potins inventés sur la Lisbon High School, utilisant les surnoms que les élèves avaient donnés aux profs et que tous reconnaîtraient immédiatement. C'est ainsi que Miss Raypach, surveillante d'étude, devint Miss Rat Pack (Meute de Rats) ; Mr Ricker, professeur d'anglais des dernières années (et le membre le plus classe de tout le corps enseignant du lycée, avec son faux air

de Craig Stevens dans *Peter Gunn)* devint Cow Man (homme vache) parce que sa famille possédait une entreprise de produits laitiers ; Mr Diehl, professeur de sciences naturelles, devint Old Raw Diehl[3].

Comme tous les prétendants à l'humour âgés de quinze ou seize ans, j'étais subjugué par mes talents dans ce domaine. Comme je me trouvais drôle ! Un véritable Mark Twain de village ! Il fallait absolument que je montre le *Village Vomit* à mes condisciples ! Ils allaient rire à s'en péter la sous-ventrière !

Et de fait, ils rirent à s'en péter la sous-ventrière ; j'avais quelques bonnes intuitions sur ce qui pouvait déclencher l'hilarité de mes petits camarades, et elles étaient toutes illustrées dans le *Vomit*. Dans un article, la vache de race Jersey de Cow Man gagnait un concours de pets (catégorie ruminants) à la foire de Topsham ; dans un autre, Old Raw Diehl était mis à la porte pour s'être enfoncé des yeux de porcelet dans les narines. Comme vous le voyez, de l'humour dans la grande tradition swiftienne. Joliment raffiné, non ?

Pendant la quatrième heure de cours, trois de mes amis se mirent à rire si fort, au fond de la salle, que Miss Raypach (alias Rat Pack) leur tomba dessus pour voir ce qu'il y avait de si drôle. Elle confisqua le *Village Vomit*, sur lequel, soit par vanité d'auteur, soit par incroyable naïveté, j'avais apposé mon nom en tant que Rédacteur en Chef et Grand Sachem du Bahut. À l'issue des cours, je me retrouvai, pour la deuxième fois de mon cursus scolaire, dans le bureau de la direction à cause de quelque chose que j'avais écrit.

Cette fois-ci, mes ennuis furent beaucoup plus sérieux. La plupart des professeurs se montrèrent enclins à la mansuétude – même Old Raw Diehl voulut bien passer l'éponge sur les yeux de cochon – sauf un. Ou plutôt, une, Miss Margitan, laquelle enseignait la sténo-dactylographie aux filles qui suivaient le cours commercial. Elle inspirait aussi bien le respect que la crainte. S'inscrivant dans la tradition enseignante d'une époque révolue, Miss Margitan ne faisait pas copain-copain avec les élèves et se refusait tout autant à être votre psychologue que votre inspiratrice. Elle était là pour

enseigner la sténo et la dactylo, et cet apprentissage devait se faire selon les règles. Ses règles à elle. Dans la classe de Miss Margitan, les filles étaient parfois obligées de se mettre à genoux sur le sol, et si l'ourlet de leur jupe ne touchait pas le lino, on les renvoyait chez elles pour qu'elles se changent. On pouvait supplier, pleurer, rien n'y faisait, rien ne l'attendrissait ; aucun raisonnement ne parvenait à modifier sa vision des choses. Parmi tous les professeurs du lycée, sa liste de colles était la plus longue, mais ses élèves étaient régulièrement choisies pour avoir l'honneur de présider la remise des prix, à la fin de l'année, et elles décrochaient en général de bons emplois. Beaucoup finissaient par l'aimer. D'autres la détestaient et la détestent certainement encore après tout ce temps. C'était ces dernières qui l'avaient surnommée « Maggot » (asticot) Margitan, comme l'avaient sans aucun doute fait leurs mères avant elles. Et dans le *Vomit*, une note commençait ainsi : « Miss Margitan, connue des Lisboniennes sous le sobriquet affectueux de Maggot… »

Mr Higgins, notre principal au crâne chauve (épinglé avec désinvolture dans le *Vomit* comme « Boule de Billard »), me déclara que Miss Margitan avait été profondément blessée et choquée par ce que j'avais écrit. Pas au point d'en avoir oublié la vieille admonition des Écritures : « La vengeance m'appartient », dit le prof de sténo… Elle demandait mon exclusion temporaire de l'établissement.

Mon tempérament est fait d'un mélange d'impétuosité et de profond conservatisme, les deux intimement mêlés. C'était le côté impétueux qui avait écrit le *Village Vomit* et qui l'avait fait circuler au lycée ; mais à présent, ce casse-pieds de Mr Hyde s'était fait la paire en douce par la porte de derrière, et il revenait au Dr Jekyll de se demander la tête qu'allait faire ma mère si jamais elle découvrait que j'avais récolté quelques jours d'exclusion. J'imaginais son expression peinée. Il valait mieux ne plus penser à elle, et vite. J'étais plus âgé d'un an que ceux de ma classe et, avec mon mètre quatre-vingt-cinq, je faisais partie des plus grands de la boîte. Je ne voulais à aucun prix me mettre à pleurer dans le bureau de Mr Higgins, surtout avec les gosses qui passaient dans le couloir et regardaient

avec curiosité à travers les vitres : Mr Higgins derrière son bureau, moi assis sur la chaise du vilain garçon.

Miss Margitan finit par accepter un compromis : l'affreux jojo qui s'était permis de la traiter d'asticot lui ferait des excuses officielles et resterait en retenue pendant deux semaines. Ce n'était pas drôle, mais qu'est-ce qui l'est dans un lycée ? Pendant la période où nous nous y trouvons confinés, comme des otages enfermés dans un bain turc, le lycée nous paraît être l'affaire la plus sérieuse au monde. Ce n'est qu'après deux ou trois réunions d'anciens qu'on commence à se rendre compte à quel point tout cela était dérisoire.

Un jour ou deux plus tard, on me convoqua dans le bureau de Mr Higgins et on me laissa debout face à Miss Margitan assise, raide comme la justice, ses mains déformées par l'arthrite croisées sur les genoux, ses yeux gris me fixant sans ciller. Je compris à cet instant-là qu'elle avait en elle quelque chose de différent de tous les adultes que j'avais jamais connus et connaissais. Je ne savais pas alors précisément ce qu'était cette différence, mais je compris qu'il était impossible de faire du charme à cette dame, impossible de lui faire changer d'avis. Plus tard, pendant que je lançais des avions en papier avec les autres vilains garçons et vilaines filles dans la salle de colles (où, finalement, on s'amusait pas mal), j'arrivai à la conclusion que c'était très simple : Miss Margitan n'aimait pas les garçons. Elle était la première femme que je rencontrais qui n'aimait pas les garçons. Qui ne les aimait pas du tout.

Je ne sais si cela y changea grand-chose, mais mes excuses furent sincères. Miss Margitan avait été réellement blessée par ce que j'avais écrit sur elle, et je le comprenais. Je ne pense pas qu'elle me haïssait, mais elle était la correspondante de la National Honor Society de la Lisbon High School, et lorsque mon nom apparut sur la liste des candidats susceptibles de recevoir la récompense de la NHS, deux ans plustard, elle raya mon nom. L'Honor Society, dit-elle, n'avait pas besoin « de garçons de ce genre ». J'ai fini par admettre qu'elle avait raison. Un garçon capable de s'essuyer le derrière avec du sumac vénéneux ne peut appartenir au club des gens intelligents.

Depuis lors, je n'ai guère touché à la satire.

20

À peine une semaine après avoir accompli mon temps en salle de colles, je fus une fois de plus invité à me présenter au bureau du principal. J'y allai avec des palpitations, me demandant dans quel merdier j'avais encore pu me fourrer.

Ce n'était pas Mr Higgins qui voulait me voir ; cette fois, l'ordre de comparaître émanait du conseiller d'orientation scolaire. On avait parlé de moi, me dit-il, et on s'était interrogé sur la manière d'orienter ma « plume turbulente » dans des voies plus constructives. Il avait contacté John Gould, rédacteur en chef de l'hebdomadaire de Lisbon, et appris que le journal avait un poste de journaliste sportif à pourvoir. Si le lycée ne pouvait m'obliger à accepter ce poste, tout le monde estimait que ce serait une bonne idée. *Prends ça ou crève*, semblait dire l'œil du conseiller d'orientation. Peut-être de la parano de ma part, mais aujourd'hui encore, presque quarante ans plus tard, je ne le crois pas.

Intérieurement, je râlais. J'étais quitte avec le *Dave's Rag*, presque quitte avec *The Drum*, et voilà que le *Weekly Enterprise* de Lisbon me tombait dessus. Au lieu d'être poursuivi par les eaux, comme Norman Maclean dans *La Rivière du sixième jour*, j'étais un adolescent dont la Némésis était les journaux. Que faire, cependant ? Après une dernière vérification de la petite lueur dans l'œil du conseiller, je lui répondis que je serais ravi d'avoir un entretien d'embauche.

Gould – pas l'humoriste bien connu de Nouvelle-Angleterre, nil'auteur de *Quand les poules auront des dents*, mais un parent de l'un et de l'autre, je crois – m'accueillit avec une certaine réserve, mais aussi avec intérêt. Si cela me convenait, on se mettrait mutuellement à l'épreuve, me dit-il.

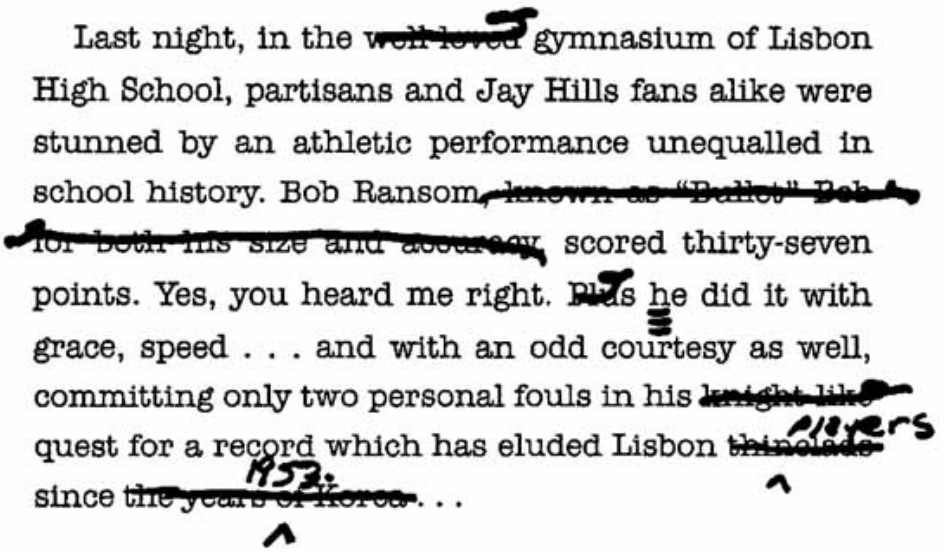
À présent que j'étais loin des bureaucrates de Lisbon High School, je me sentais capable de faire preuve d'un peu plus d'honnêteté. Je déclarai donc à Mr Gould que je n'y connaissais pas grand-chose en sport. Voici ce qu'il me répondit : « Ce sont des jeux que même les ivrognes arrivent à

comprendre quand ils les suivent à la télé du fond d'un bar. Vous apprendrez. Il suffit de s'y mettre. »

Il me donna un énorme rouleau de papier jaune sur lequel taper mes textes – je crois que je dois encore l'avoir quelque part – et me promit un salaire d'un demi-cent le mot. C'était la première fois que quelqu'un s'engageait à me payer pour ce que j'écrirais.

Mes deux premiers articles concernaient un match de basket-ball au cours duquel un joueur de la Lisbon High School avait battu le record de points du lycée. L'un était un simple compte rendu ; l'autre, une sorte d'aparté sur la superbe performance de Robert Ransom. Je les apportai à Gould dès le lendemain pour qu'il puisse les avoir pour le vendredi, jour où sortait son hebdomadaire. Il lut le compte rendu, y apporta deux corrections mineures et le mit de côté. Puis il attaqua le portrait, un gros stylo noir à la main.

Au cours des deux années que je passai encore à LHS, je suivis consciencieusement tous les cours de littérature anglaise, de même que ceux de composition, de dissertation et de poésie ; mais John Gould m'apprit plus que n'importe lequel d'entre eux, et en moins de dix minutes. Je regrette de ne plus avoir ce texte, qui aurait mérité d'être encadré avec toutes ses corrections, mais je me rappelle assez bien comment il se présentait, une fois subi le coup de brosse du stylo noir de Gould. Voici un exemple[4] :


Last night, in the ~~well-loved~~ gymnasium of Lisbon High School, partisans and Jay Hills fans alike were stunned by an athletic performance unequalled in school history. Bob Ransom, ~~known as "Bullet" Bob for both his size and accuracy~~, scored thirty-seven points. Yes, you heard me right. ~~But~~ he did it with grace, speed . . . and with an odd courtesy as well, committing only two personal fouls in his ~~knight-like~~ quest for a record which has eluded Lisbon ~~thinclads~~ players since ~~the years of Korea~~ 1953. . .

Gould s'arrêta à *Corée* et me regarda. « De quelle année datait le précédent record ? » me demanda-t-il.

Par chance, j'avais mes notes avec moi. « De 1953. » Gould émit un grognement et se remit au travail. Quand il eut fini de remanier ma copie de la manière dont je viens de donner un exemple, il leva de nouveau la tête et vit l'expression que j'arborais. Je pense qu'il a cru à tort que j'étais horrifié. Tout au contraire, je venais d'être frappé par une révélation. Pourquoi, me demandai-je, les professeurs de lettres ne faisaient-ils jamais cela ? C'était comme l'écorché que Old Raw Diehl avait sur son bureau, en sciences nat.

« Je n'ai fait qu'enlever ce qui n'allait pas, m'expliqua-t-il. Sinon, pour l'essentiel, c'est très bien.

– Je sais », répondis-je.

J'avais voulu dire deux choses : que oui, pour l'essentiel ce texte était bien – bon d'accord, au moins utilisable – et que oui, il n'avait fait qu'enlever ce qui n'allait pas.

« On ne m'y reprendra pas. »

Il se mit à rire.

« Si c'est vrai, vous n'aurez jamais besoin de faire de petits boulots pour gagner votre vie. À la place, vous ferez *ceci*. Ai-je besoin de vous expliquer l'une ou l'autre de ces corrections ?

– Non.

– Quand on écrit une histoire, on se la raconte, reprit-il. Quand on se relit, le gros du travail consiste à enlever ce qui ne fait pas partie de l'histoire. »

Gould me donna aussi un conseil intéressant en ce jour où je lui soumis mes deux premiers articles : écrivez la porte fermée, corrigez la porte ouverte. En d'autres termes : vos trucs, tout d'abord ne concernent que vous, puis ils commencent à prendre leur indépendance. Une fois que vous maîtrisez votre histoire et qu'elle est bien en place – aussi bien que possible, en tout cas – elle appartient à quiconque a envie de la lire. Ou de la critiquer. Si vous avez beaucoup de chance (là, c'est mon idée, ce n'est plus Gould qui parle, mais je crois

qu'il aurait été d'accord), vous trouverez plus de gens qui auront envie de la lire que de la critiquer.

21

Juste après le traditionnel voyage de fin du secondaire à Washington-DC, je décrochai un emploi à la filature Worumbo Mills & Weaving, à Lisbon Falls. Non pas par plaisir : le travail était dur et rébarbatif ; quant à l'usine, c'était un immonde gourbi surplombant l'Androscoggin, une rivière polluée à mort. On se serait cru dans un roman de Dickens. Mais j'avais besoin du chèque de la paye. Ma mère, qui touchait un salaire de misère comme femme de ménage dans une institution pour malades mentaux à New Gloucester, était bien déterminée à ce que j'aille en fac, comme mon frère David (diplômé de l'université du Maine, 1966, *cum laude)*. Dans son esprit, cependant, la question d'une formation supérieure était presque devenue secondaire. Durham, Lisbon Falls, l'université du Maine – tout cela faisait partie d'un petit monde où les gens avaient des relations de voisinage et s'occupaient des affaires des autres. On savait ce qui se passait. À cette époque, on envoyait les garçons qui n'allaient pas à l'université à l'autre bout de la planète, pour qu'ils se battent dans la guerre non déclarée de Mr Johnson, et nombre d'entre eux revenaient dans des boîtes. Ma mère aimait bien la « guerre à la pauvreté » déclarée par Lyndon (« Là, je marche », disait-elle parfois), mais pas celle qui ne l'était pas, en Asie du Sud-Est. Un jour, je lui dis que ce ne serait peut-être pas une mauvaise idée de m'engager, que ce serait instructif pour moi – je pourrais certainement en tirer un livre.

« Ne sois pas idiot, Stephen, me répondit-elle. Avec tes yeux, tu serais parmi les premiers à te faire descendre. Tu ne pourras rien écrire quand tu seras mort. »

Elle était sérieuse ; sa religion était faite dans sa tête comme dans son cœur. Si bien que je fis des demandes de bourses, des demandes de prêts et allai travailler à l'usine. Ce n'était pas avec les cinq ou six dollars par semaine que je pourrais ramasser en rendant compte de tournois de bowling et

des courses de caisses à savon pour l'*Enterprise* que j'irais bien loin.

Au cours de mes dernières semaines à la Lisbon High, mon emploi du temps se déroulait ainsi : debout à sept heures, je partais pour le lycée à la demie, sortais à quatorze heures, pointais au troisième niveau de Worumbo à quatorze heures cinquante-huit, empaquetais du tissu en vrac pendant huit heures, repassais par la pointeuse à vingt-trois heures deux, arrivais à la maison vers minuit moins le quart, avalais un bol de céréales, m'effondrais dans mon lit, me relevais le lendemain matin et recommençais. Il m'arrivait parfois de faire deux quarts de suite, auquel cas je dormais dans ma Ford Galaxy année 1960 (l'ancienne voiture de Dave) pendant environ une heure avant de retourner au lycée, puis piquais un roupillon pendant les cinquième et sixième heures, dans le cagibi de l'infirmière, après le déjeuner.

Les choses devinrent plus faciles avec l'arrivée des vacances d'été. On me transféra à la teinturerie, au sous-sol, où il faisait déjà quinze degrés de moins. Ma tâche consistait à teindre du molleton en bleu marine ou violet. Je me dis qu'il doit y avoir encore, en Nouvelle-Angleterre, des gens qui ont au fond de leur placard une veste molletonnée teinte en bleu par votre serviteur. Ce ne fut pas l'été le plus agréable de ma vie, mais je réussis à éviter de me faire avaler par les machines ou de me ficeler les doigts les uns aux autres avec la monstrueuse machine à coudre qui servait à relier entre elles les longueurs de tissu non teintes.

L'usine ferma pendant la semaine de la fête nationale, le 4 Juillet. Les employés ayant cinq ans d'ancienneté ou plus à Worumbo eurent droit à la semaine complète payée. À ceux qui avaient moins de cinq ans d'ancienneté, on offrit de former une équipe qui serait chargée de nettoyer l'usine de haut en bas – sous-sol y compris –, alors que cela faisait quarante ans qu'on n'y avait pas touché. J'aurais probablement accepté ce travail, d'autant qu'il était payé avec un bonus de cinquante pour cent, mais l'équipe était au complet bien avant que le contremaître en arrive aux étudiants qui, eux, seraient partis en septembre. Quand je revins prendre mon poste, la semaine suivante, l'un des ouvriers de la teinturerie me dit que j'avais

manqué un spectacle gratiné. « Les rats qui couraient partout, là en bas, étaient gros comme des chats. Certains étaient même gros comme des chiens ! »

Des rats gros comme des chiens ! Houla !

Un jour, à la fin de mon dernier semestre de fac, alors que j'avais passé tous les examens et ne savais trop que faire de moi, je me rappelai l'histoire des rats racontée par l'ouvrier de l'atelier de teinturerie – les rats du sous-sol, aussi gros que des chats, bon Dieu, aussi gros que des chiens ! – et entrepris d'écrire une nouvelle intitulée « Graveyard Shift[5] ». C'était simplement pour m'occuper, par une fin d'après-midi de printemps, mais deux mois plus tard, la revue *Cavalier* m'achetait la nouvelle pour deux cents dollars. J'en avais vendu deux autres avant celle-ci, mais pour une somme totale de seulement soixante-cinq dollars. C'était trois fois plus, et pour une seule. J'en eus la respiration coupée, oh oui. J'étais riche !

22

Pendant l'été de 1969, j'obtins un emploi réservé aux étudiants à la bibliothèque de l'université du Maine. Ce fut une saison à la fois belle et ignoble. Pour mettre un terme à la guerre du Viêt-nam, Nixon n'avait rien trouvé de mieux que de transformer l'Asie du Sud-Est en surface lunaire grâce à un déluge de bombes. « Voyez le nouveau patron », chantaient les Who, « c'est pareil qu'avec l'ancien. » Eugene McCarthy ne pensait qu'à sa poésie et des hippies béats se promenaient en pantalons pattes d'ef, portant des t-shirts avec des slogans comme TUER POUR LA PAIX C'EST COMME BAISER PAR CHASTETÉ. J'arborais une imposante paire de favoris. Creedence Clearwater Revival chantait *Green River* – des filles pieds nus dansant sous la lune – et Kenny Rogers appartenait toujours à The First Edition. Martin Luther King et Robert Kennedy étaient morts, mais Janis Joplin, Jim Morrison, Bob « The Bear » Hite, Jimi Hendrix, Cass Elliot, John Lennon et Elvis Presley étaient encore tous en vie et faisaient de la musique. J'habitais juste à côté du campus dans une piaule pour étudiant à sept dollars par semaine, changement des draps compris. Des

hommes avaient atterri sur la lune, et j'avais atterri dans les petits papiers du doyen. Miracles et merveilles abondaient.

Un jour, à la fin du mois de juin, nous étions un groupe de types de la bibliothèque qui déjeunions sur l'herbe, derrière la librairie de l'université. Assise entre Paolo Silva et Eddie Marsh, se trouvait une jeune fille à la mise soignée, au rire bruyant, aux cheveux teints en roux, qui avait les plus jolies jambes que j'aie jamais vues, des jambes mises en valeur par une courte jupe jaune. Elle avait avec elle un exemplaire de *Soul on Ice*, d'Eldridge Cleaver. Je ne l'avais jamais vue à la bibliothèque, et je n'aurais jamais cru qu'une étudiante puisse s'autoriser un rire aussi merveilleux, aussi peu retenu. De plus, en dépit de ses austères lectures, elle jurait comme un ouvrier des filatures (ayant été moi-même ouvrier d'une filature, j'étais bien placé pour en juger). Elle s'appelait Tabitha Spruce. Nous nous sommes mariés un an et demi plus tard. Nous le sommes toujours et elle ne manque jamais une occasion de me rappeler que, la première fois que je l'ai vue, je l'ai prise pour la petite amie un peu plouc d'Eddie Marsh. Peut-être une serveuse aimant lire, venue de la pizzeria du coin pour son après-midi de congé.

23

Ce mariage a bien marché. Il a tenu plus longtemps que tous les chefs d'État de la planète, Castro excepté, et si nous continuons à parler, à nous disputer, à faire l'amour et à danser sur la musique des Ramones – gabba-gabba-hey –, il continuera sans doute à bien marcher. Nous avons été élevés dans des religions différentes ; mais en tant que féministe, Tabitha n'a jamais été une catholique acharnée, car ce sont les hommes qui édictent les règles chez les catholiques et les femmes qui lavent les sous-vêtements. Et si de mon côté je crois en Dieu, je n'ai nul besoin d'une religion organisée. Nous sommes tous les deux issus de la classe ouvrière, nous mangeons tous les deux de la viande, nous sommes tous les deux des démocrates très représentatifs, nourrissant des inquiétudes tout à fait typiques de la mentalité yankee sur la vie telle qu'elle se déroule ailleurs qu'en Nouvelle-Angleterre. Nous étions sexuellement compatibles et monogames par

nature. Néanmoins, ce sont les mots, la langue et le travail de notre vie qui nous lient le plus étroitement.

Nous nous sommes rencontrés alors que nous travaillions tous les deux dans une bibliothèque, et je suis tombé amoureux d'elle au cours d'un atelier de poésie, en automne 1969, alors que j'étais un étudiant senior et elle junior. Je suis tombé amoureux de Tabby en partie parce que je comprenais ce qu'elle attendait de son travail. Parce qu'*elle* comprenait ce qu'elle en attendait. Et aussi parce qu'elle portait une robe noire sexy et des bas de soie, de ceux qui se mettent avec un porte-jarretelles.

Je ne voudrais pas parler avec trop de mépris de ma génération, même si c'est un peu ce que je fais : nous avons eu l'occasion de changer le monde et avons préféré le télé-achat. Toujours est-il que, parmi les aspirants écrivains que je connaissais à l'époque, l'opinion politiquement correcte voulait que les beaux textes jaillissent spontanément, dans une effusion de sentiments qu'il fallait saisir sur-le-champ. Lorsque vous bâtissiez ce fabuleux escalier pour le ciel, il ne suffisait pas d'être là, le marteau à la main. Rien ne traduit mieux, peut-être, comment l'*Ars poetica* était conçu en 1969, que cette chanson de Donovan Leitch : « Tout d'abord, il y a une montagne / Puis il n'y a plus de montagne / Puis elle est là. » Les aspirants poètes vivaient dans un univers de fraîcheur aux nuances tolkiennes, attrapant les poèmes dans l'éther. C'était pratiquement l'unanimité : le grand art… *jaillissait du néant !* Les écrivains, bienheureux sténographes, rédigeaient sous la dictée divine. Je ne tiens pas à mettre mes anciens condisciples dans l'embarras, et je vais donc donner une version de ce que je veux dire créée à partir de fragments de quelques poèmes réels :

je ferme les yeux
dans le noir je vois
Rodan Rimbaud
dans le noir
j'avale le suaire
de solitude
corneille je suis ici

corbeau je suis ici

Si jamais vous demandiez à l'auteur ce que *signifiait* son poème, vous aviez droit à peu près à coup sûr à un regard méprisant. En général, un silence vaguement gêné émanait du reste du groupe. Le fait que le poète soit vraisemblablement incapable de vous dire quoi que ce soit sur les mécanismes de la création aurait certainement été considéré comme sans importance. Si l'on insistait, il aurait peut-être répondu qu'il n'y avait aucun mécanisme, rien qu'un jaillissement fécond de sentiments : tout d'abord il y a une montagne, puis il n'y a plus de montagne, puis il y en a une. Et si le poème qui en résultait vous paraissait bâclé, partant de la pétition de principe que des termes généraux comme *solitude* ont le même sens pour tout le monde – hé, vieux, vous répondait-on, qu'est-ce que ça peut faire ? Arrête ton baratin démodé et apprécie la puissance. Ne partageant pas tellement ce point de vue (même si je n'osais pas le proclamer haut et fort), je fus au comble de la joie lorsque je découvris que la jolie fille en robe noire et bas de soie ne le partageait pas davantage. Elle ne le déclara pas ouvertement, mais c'était inutile : ce qu'elle écrivaitparlait pour elle.

Les étudiants inscrits à l'atelier d'écriture se retrouvaient une ou deux fois par semaine dans la salle de séjour de Jim Bishop, notre tuteur ; il y avait environ une douzaine d'étudiants et quatre profs, et il y régnait une merveilleuse atmosphère d'égalité. Les poèmes étaient tapés à la machine et reproduits dans le bureau du département d'anglais en vue de l'atelier du jour. Chacun lisait son œuvre tandis que nous suivions le texte sur notre exemplaire. Voici l'un de ceux soumis par Tabby cet automne-là :

CANTIQUE GRADUEL POUR AUGUSTIN

Efflanqué l'ours se réveille en hiver
Au rire somnolent des sauterelles,
Au ronflement rêvé des abeilles,
Au parfum de miel des sables du désert
Que le vent porte en son sein
Et jusqu'aux lointaines collines, dans la maison de Cèdre.

L'ours a perçu une promesse sûre.
Certains mots sont comestibles ; ils nourrissent
Plus que des monceaux de neige sur des plats d'argent
Que de la glace débordant de coupes dorées. Les éclats de glace

De la bouche d'un amant ne sont pas toujours mieux,
Un rêve de désert n'est pas toujours mirage.
L'ours s'éveillant chante un cantique graduel
Tissé du sable qui envahit les villes
En son cycle lent. Ses louanges séduisent
Le vent qui passe, vont jusqu'à la mer
Où un poisson, pris dans un filet implacable,
Entend le chant de l'ours dans la neige parfumée de froid.

Il y eut un silence lorsque Tabby se tut. Personne nesavait très bien comment réagir. On aurait dit qu'un réseau de câbles invisibles parcourait le poème et en tendait les vers jusqu'à les faire vrombir. Je trouvais la combinaison de son habile diction et de son imagerie délirante à la fois excitante et éclairante. Ce poème me faisait également comprendre que je n'étais pas seul à croire qu'un beau texte pouvait être à la fois enivrant et soutenu par une idée. Si des gens d'une sobriété à toute épreuve peuvent baiser comme s'ils avaient perdu l'esprit – ont effectivement perdu l'esprit quand ils sont pris dans ce délire –, pourquoi les écrivains ne pourraient-ils pas délirer sur le papier tout en restant sains d'esprit ?

Il y avait aussi dans ce poème une conception du travail qui me plaisait, quelque chose qui suggérait qu'écrire un poème (ou un roman, ou un essai) avait autant en commun avec balayer le sol qu'avec de mythiques moments de révélation. À un moment donné, dans *A Raisin in theSun*, un personnage s'écrie : « Je veux voler ! Je veux toucher le soleil ! » À quoi sa femme lui répond : « Mange d'abord ta soupe. »

Dans la discussion qui suivit, il devint clair pour moi que Tabby comprenait ce qu'elle avait écrit. Elle savait exactement ce qu'elle avait voulu dire et, pour l'essentiel, l'avait dit. Elle connaissait saint Augustin en tant que catholique mais aussi parce qu'elle était diplômée d'histoire. La mère d'Augustin,

plus tard canonisée elle-même, était chrétienne ; son père était païen. Avant sa conversion, Augustin courait après l'argent et les filles. Il devait lutter contre ses pulsions sexuelles et il est connu pour ce que l'on a surnommé la *Prière du libertin* : « Oh, Seigneur, faites que je sois chaste… mais pas tout de suite. » Dans ses écrits, il s'attache avant tout à décrire le combat de l'homme pour renoncer à adorer son moi et se tourner vers Dieu. Et il se compare parfois à un ours. Quand elle souriait, Tabby avait une manière bien à elle d'incliner le menton qui lui donnait l'air malin et la rendait absolument craquante. Elle prit cette attitude, je m'en souviens, et conclut : « Sans compter que j'aime les ours. »

Le cantique est graduel parce que le réveil de l'ours l'est. C'est un animal puissant et sensuel, mais efflanqué parce qu'il est hors de son temps. D'une certaine manière, nous dit Tabby quand on lui demanda de s'expliquer, on peut voir dans l'ours un symbole de la merveilleuse et troublante habitude qu'a l'espèce humaine de faire les bons rêves aux mauvais moments. Des rêves difficiles car inappropriés, mais aussi merveilleux par les promesses qu'ils contiennent. Le poème suggère aussi que les rêves sont puissants : l'ours est assez fort pour convaincre le vent d'apporter son chant jusqu'au poisson prisonnier du filet.

Je ne cherche pas à prouver que ce poème est un chef-d'œuvre, même si, en ce qui me concerne, je le trouve plutôt bon. Ce que je veux simplement montrer, c'est qu'il était raisonnable dans une époque hystérique, fruit d'une éthique de l'écriture qui se réverbéra jusque dans mon cœur et mon âme.

Ce soir-là, Tabby était dans l'un des rocking-chairs de Jim Bishop. Moi, j'étais assis sur le sol, à côté d'elle. Je lui pris le mollet pendant qu'elle parlait, sentant la rondeur de sa peau tiède à travers le bas. Elle me sourit. Je lui souris. Parfois, ces choses ne sont pas des accidents. J'en suis presque sûr.

24

Au bout de trois ans de mariage, nous avions deux enfants. Ces naissances n'avaient pas été planifiées ; les enfants sont venus quand ils sont venus, et nous étions heureux de les avoir.

Naomi avait une prédisposition aux otites. Joe était en bonne santé, mais donnait l'impression de ne jamais avoir sommeil. Au moment où Tabby accoucha de Joe, j'étais dans un cinéma drive-in de Brewer avec un ami, Jimmy Smith, pour une séance « spécial Memorial Day » comprenant trois films d'horreur. On en était au troisième *(The Corpse Grinders)*, et nous à notre deuxième pack de six bières, quand le type du guichet lança son annonce. Il y avait encore, à cette époque, des haut-parleurs sur piquet ; on se garait à côté et on accrochait le haut-parleur à la vitre de la voiture. Si bien que tous les véhicules eurent droit à l'annonce : « Steve King, vous êtes prié de rentrer chez vous ! Votre femme a commencé à accoucher ! Steve King, vous êtes prié de rentrer chez vous ! Votre femme a commencé à accoucher ! »

Lorsque je me dirigeai vers la sortie, dans notre vieille Plymouth, j'eus droit à un ironique concert de klaxons ; les automobilistes faisaient des appels de phares, et j'avais l'impression de rouler dans une lumière stroboscopique. Jimmy Smith riait tellement fort qu'il s'écroula entre le siège et le tableau de bord. Il y resta pendant l'essentiel du trajet jusqu'à Bangor, ricanant au milieu des canettes de bière. Quand j'arrivai, Tabby était calme et prête. Elle donna naissance à Joe moins de trois heures plus tard. Il entra sans difficulté dans le monde mais, pendant les cinq années suivantes, rien d'autre ne fut facile avec lui. N'empêche, il était super. Tous deux étaient vraiment super. Même lorsque Naomi arrachait le papier peint à côté de son berceau (elle croyait peut-être faire le ménage) ou quand Joe conchiait le cannage du rocking-chair, sur le porche de notre logement de Sanford Street – même là, ils étaient super.

25

Ma mère savait que je voulais être écrivain (comment aurait-elle pu l'ignorer, d'ailleurs, avec toutes ces lettres de refus accrochées au clou de ma chambre ?), mais elle me poussa néanmoins à obtenir mon diplôme d'enseignant, pour avoir quelque chose *pour pouvoir me retourner*.

« Tu auras peut-être envie de te marier un jour, Stephen, m'avait-elle dit une fois. Une chambre sous les toits au bord de la Seine, c'est peut-être romantique quand on est célibataire, mais ce n'est pas l'endroit idéal pour élever des enfants. »

Je suivis son conseil, m'inscrivis au département des sciences de l'éducation de l'université et en ressortis quatre ans plus tard titulaire d'un certificat d'enseignant… j'avais tout, à mon avis, d'un chien de chasse remontant d'une mare un canard mort entre les crocs. Complètement mort. Je n'arrivais pas à trouver de poste de prof et dus me rabattre sur un emploi dans une blanchisserie, où mon salaire n'était guère plus élevé que celui que je touchais à l'usine de tissage Worumbo, quatre ans auparavant. Je fis vivre ma famille dans une série de galetas qui ne donnaient pas sur la Seine mais sur certaines des rues les plus sinistres de Bangor, celles où les voitures de la police semblaient toujours débarquer le samedi, vers deux heures du matin.

Je n'ai jamais eu à m'occuper de linge personnel à la blanchisserie New Franklin, sauf lorsqu'il s'agissait de vêtements ayant échappé à un incendie et dont le nettoyage était payé par l'assurance (la plupart du temps, il s'agissait d'effets qui avaient l'air propre, mais qui dégageaient une odeur de singe grillé). L'essentiel de ce que je manipulais était des draps venant des motels des patelins côtiers du Maine, et le linge de table des restaurants de ces mêmes patelins. Ce linge de table était absolument dégoûtant. Quand des touristes vont au restaurant dans le Maine, ils commandent en général du homard et des palourdes. Le temps que me parviennent les nappes sur lesquelles ces mets délicats avaient été dégustés, elles puaient le diable et grouillaient même souvent d'asticots. Les bestioles essayaient de vous remonter sur les bras lorsqu'on chargeait les machines ; à croire que ces petits branleurs savaient que vous aviez l'intention de les faire cuire. J'avais cru que je finirais par m'y habituer, mais rien à faire. Les asticots n'étaient pas drôles ; mais la puanteur de la chair de homard et de palourde en décomposition était encore pire. *Pourquoi les gens sont-ils aussi dégueulasses ?* me demandai-je en chargeant les nappes grouillantes du Testa's, à Bar

Harbor, dans mes machines. *Pourquoi les gens sont-ils aussi foutrement dégueulasses ?*

Les draps et le linge des hôpitaux étaient encore pires. L'été, ils grouillaient aussi d'asticots, mais c'était de sang que se nourrissaient ceux-là, non de chair de homard ou de débris de palourdes. On fourrait les vêtements, les draps et les taies d'oreillers supposés infectés dans ce que nous appelions des « *sacs à vermine »*, des sacs qui se dissolvaient au contact de l'eau chaude ; mais à cette époque, le sang n'était pas considéré comme spécialement dangereux. On avait souvent droit à de petits extras avec le linge d'hôpital, comme les cadeaux qu'on trouve dans les Cracker Jacks – de répugnants paquets de crackers avec de drôles de cadeaux. J'ai trouvé une fois un bassin en acier, une autre des ciseaux de chirurgien (je n'avais que faire du bassin, mais les ciseaux se révélèrent un ustensile de cuisine diablement efficace). Ernest Rockwell, dit Rocky, le type qui travaillait avec moi, trouva un jour vingt dollars dans un chargement du Eastern Maine Medical Center et débaucha à midi pour se mettre illico à picoler (il avait tendance à confondre les deux sens du terme *débaucher)*.

Une fois, j'entendis un cliquetis bizarre monter de l'une des Washex à trois tambours dont j'avais la responsabilité. J'enfonçai le bouton d'arrêt d'urgence, redoutant que les rouages de cette foutue machine ne se soient emmêlés. J'ouvris les hublots et en sortis un énorme paquet de tenues de salle d'op dégoulinantes, m'inondantau passage. Dessous, éparpillé sur le tambour avec ses trous comme ceux d'une passoire, il y avait ce qui paraissait être un jeu complet de dents humaines. J'eus un instant l'idée qu'elles pourraient faire un curieux collier, mais en fin de compte je les jetai à la poubelle. Si ma femme avait dû supporter pas mal de choses de ma part, au cours des années, son sens de l'humour avait des limites.

26

D'un point de vue financier, deux enfants étaient peut-être deux de trop pour un couple d'ex-étudiants dont l'un travaillait dans une blanchisserie et l'autre au Dunkin' Donuts, pendant

la deuxième partie de la journée. Le seul complément que nous avions provenait de la bonté de revues comme *Dude, Cavalier, Adam* et *Swank* – celles que mon oncle Oren appelait les « magazines à nénés ». En 1972, ils commençaient à montrer beaucoup plus que des seins nus et les nouvelles prenaient la direction de la sortie ; j'ai cependant eu la chance de faire partie de la dernière vague. J'écrivais après le travail ; lorsque nous habitions sur Grove Street, qui était proche du New Franklin, je profitais parfois de l'heure du déjeuner pour écrire aussi. Je suppose que cela fait abominablement jeune gars méritant, style Abraham Lincoln, mais ce n'était pas si dur : je m'amusais beaucoup. Ces histoires que j'écrivais, aussi sinistres que soient certaines, me permettaient de m'évader, au moins brièvement. J'oubliais un instant le patron, Mr Brooks, et Harry, l'homme à tout faire. À la place des mains, Harry avait des crochets, conséquence d'une chute dans l'essoreuse, pendant la Seconde Guerre mondiale (il nettoyait la charpente au-dessus de la machine quand il était tombé dedans). Farceur dans l'âme, il lui arrivait de se faufiler dans les toilettes où il faisait couler de l'eau froide sur un crochet et de la chaude sur l'autre ; après quoi, il s'approchait de vous en douce, pendant que vous chargiez une machine par exemple, et vous collait ses deux crochets d'acier contre la nuque. Rocky et moi avons passé pas mal de temps à nous demander comment Harry s'y prenait quand il allait aux toilettes pour autre chose que nous faire des blagues. « Au moins, me fit observer Rocky, un jour que nous buvions notre déjeuner dans sa voiture, il n'a pas besoin de se laver les mains. »

Il y avait des moments, en particulier l'été, quand j'avalais mes cachets de sel de l'après-midi, où j'avais l'impression que je ne faisais que répéter la vie de ma mère. D'ordinaire, je trouvais cette idée marrante. Mais si j'étais fatigué, ou s'il y avait trop de factures et pas d'argent pour les payer, je la trouvais déprimante. Je me disais : *Ce n'est pas une vie, ça*. Puis ensuite : *C'est ce que se dit la moitié du monde*.

Les nouvelles que je vendis aux revues pour messieurs entre août 1970, où je reçus deux cents dollars pour « L'Équipe de fossoyeurs », et l'hiver 1973-1974, suffirent tout juste à nous donner l'oxygène sans lequel nous serions

tombés dans la catégorie des assistés sociaux (ma mère, qui avait toujours voté républicain, m'avait communiqué sa profonde répugnance à l'idée de « profiter du pays » ; Tabby partageait en partie ce sentiment).

Le souvenir le plus précis que j'ai de cette époque est celui d'un jour où nous retournions à notre appartement de Grove Street, un dimanche après-midi, après avoir passé le week-end chez ma mère à Durham ; c'était à l'époque où commençaient à se manifester les symptômes du cancer qui allait l'emporter.

Ce jour-là, nous avons pris une photo. M'man, l'air à la fois fatigué et amusé, est assise sur une chaise devant chez elle, Joe sur les genoux, Naomi solidement plantée à côté d'elle. En fait, Naomi n'était pas si solide que ça ; une nouvelle infection s'était déclarée dans une oreille et elle brûlait defièvre.

Aller de la voiture à l'appartement, ployant sous le faix, fut le moment le plus déprimant de tout cet été. Je portais Naomi et un sac rempli de tout le matériel de survie pour bébés (biberons, lotions, couches, pyjamas, sous-vêtements, chaussettes) tandis que Tabby portait Joe, qui venait de lui vomir dessus. Elle traînait en outre un sac de couches sales derrière elle. Comme nous le savions tous les deux, Naomi avait besoin de prendre du TRUC ROSE, comme nous appelions son antibiotique liquide, l'amoxicilline. Mais voilà, le TRUC ROSE était hors de prix, et nous étions fauchés. Fauchés comme les blés.

Je réussis à ouvrir la porte du bas sans laisser tomber ma fille et, au moment où j'entrais avec elle (elle brûlait de fièvre contre ma poitrine comme une braise sous la cendre), j'aperçus une enveloppe qui dépassait de la boîte aux lettres. Les lettres étaient rares le samedi. D'ailleurs, les jeunes mariés ne reçoivent guère de courrier ; à part les compagnies de l'électricité et du gaz, tout le monde semble ignorer leur existence. J'attrapai la lettre au passage, priant le ciel pour qu'il ne s'agisse pas encore d'une facture. Mais non. C'était mes bons amis de Dugent Publishing Corporation, fournisseurs de *Cavalier* et autres charmantes revues pour adultes, qui m'envoyaient un chèque pour « Cours Jimmy,

cours… », une longue nouvelle que je désespérais de vendre. Le montant du chèque était de cinq cents dollars, de loin la somme la plus importante que j'avais jamais reçue. Nous étions tout à coup en mesure non seulement de payer la visite du médecin et un flacon de TRUC ROSE, mais aussi de nous offrir un super dîner du dimanche soir. Et j'imagine qu'une fois les enfants couchés, Tabby et moi avons dû fêter ça tendrement.

Je reste avec l'impression que nous avons connu beaucoup de joies à cette époque, mais que nous avons aussi eu bien des frayeurs. Nous n'étions guère plus que des gosses nous-mêmes, et nos moments de tendresse étaient un moyen de tenir à distance les méchants rouges[6]. Nous nous occupions des enfants et l'un de l'autre du mieux que nous pouvions. Tabby endossait son uniforme rose pour aller au Dunkin' Donuts et appelait les flics quand les ivrognes venus prendre un café commençaient à faire un peu trop de tapage. Moi, je lavais des draps d'hôtel et écrivais des histoires genre courts métrages d'horreur.

27

À l'époque où je me mis à la rédaction de *Carrie*, j'avais obtenu un poste de professeur d'anglais dans la ville voisine de Hampden. Je serais payé six mille quatre cents dollars par an, somme qui paraissait mirifique après avoir touché un dollar soixante de l'heure à la blanchisserie. Si j'avais fait le calcul, y ajoutant tout le temps passé en réunions scolaires et à corriger des devoirs à la maison, je me serais peut-être rendu compte que la somme n'avait rien de mirifique, et que notre situation était pire que jamais. À la fin de l'été 1973, nous habitions dans une caravane double à Hermon, petit bourg à l'ouest de Bangor. (Beaucoup plus tard, lorsque je fus soumis à « l'interview de *Playboy* », je décrivis Hermon comme le « trou du cul du monde ». Les habitants d'Hermon s'en sont scandalisés et je les prie de m'excuser. En réalité, Hermon est le creux poplité du monde.) Je roulais dans une Buick qui avait des problèmes de transmission, mais nous n'avions pas les moyens de la faire réparer ; Tabby travaillait toujours au Dunkin' Donuts et nous n'avions pas le téléphone, car nous

n'avions pas non plus les moyens de nous offrir l'abonnement mensuel. Tabby s'essaya, pendant cette période, à écrire des histoires de fausses confessions genre « Trop jolie pour être vierge », et eut droit sur-le-champ à des réponses du style : ce-n'est-pas-ce-que-nous-cherchons-mais-persévérez. Elle y serait arrivée avec une heure ou deux de plus par jour, mais les journées étaient immuablement de vingt-quatre heures. Et puis le charme qu'elle aurait pu trouver à l'exercice « confession d'une traînée » (illustrant les trois R : Rébellion, Ruine, Rédemption) se serait sans doute rapidement évaporé.

Je n'avais de mon côté guère de succès avec ce que j'écrivais. L'horreur, la science-fiction et le polar cédaient la place, dans les magazines pour hommes, à des récits érotiques de plus en plus explicites. Mais ce n'était qu'une partie de mes ennuis. Le drame était que, pour la première fois de ma vie, je trouvais *dur* d'écrire. Le problème, c'était l'enseignement. J'aimais bien mes collègues, j'aimais bien les gosses – même les plus remuants et les plus crétins de la classe n'étaient pas sans intérêt –, mais la plupart du temps, quand arrivait le vendredi après-midi, j'avais l'impression d'avoir passé la semaineavec des câbles de démarrage branchés sur le crâne. S'il y a eu un moment où j'ai désespéré de jamais devenir écrivain, c'est bien pendant cette période. Je me voyais déjà trente ans plus tard, portant toujours les mêmes vestes de tweed informes avec des empiècements aux coudes, la bedaine passant par-dessus la ceinture de mon falzar à force d'écluser des bières. Je serais affligé d'une toux de fumeur par abus de Pall Mall, j'aurais des lunettes aux verres épais comme des culs-de-bouteille, plus de pellicules et moins de cheveux et, dans les tiroirs de mon bureau, cinq ou six manuscrits inachevés que je reprendrais de temps en temps pour bricoler dessus, de préférence quand je serais soûl. Et si les gens me demandaient ce que je faisais pendant mes loisirs, je répondrais *j'écris un livre* – que peut faire d'autre un professeur d'écriture créative, en effet, pendant ses loisirs ? Et bien entendu, je ne ferais que me mentir à moi-même, me dire que j'avais encore le temps, qu'il n'était pas trop tard, que certains romanciers n'avaient pas commencé leur carrière avant cinquante ans, sinon à soixante. Qu'il y en avait même eu des tas dans ce cas-là.

C’est ma femme qui fit toute la différence pendant les deux années où j’enseignai à Hampden (et où je lavai des draps à la blanchisserie New Franklin pendant les vacances d’été). Si elle avait un instant laissé entendre que je perdais mon temps, lorsque j’écrivais mes petites histoires dans notre maison louée de Pond Street, ou dans la lingerie de notre caravane de location de Klatt Road à Hermon, je crois que j’aurais perdu une bonne partie du cœur que je mettais à l’ouvrage. Mais Tabby n’a jamais manifesté le moindre doute. Son soutien a été constant, est resté l’une des rares bonnes choses sur lesquelles je pouvais toujours compter. Et, chaque fois que je vois un premier roman dédié à une épouse (ou un mari), je souris et je pense : *Il y a une personne quisait*. Écrire est un boulot solitaire. Avoir quelqu’un qui croit en vous fait une sacrée différence. Ce quelqu’un n’a pas besoin de faire de discours. Qu’il croie en vous est en général suffisant.

28

Pendant qu’il était en fac, mon frère Dave travaillait l’été comme concierge à Brunswick High, son ancienne alma mater. J’y travaillai aussi une fois pendant une partie de l’été. J’ai oublié en quelle année, mais c’était avant de rencontrer Tabby et après m’être mis à fumer. Je devais donc avoir dix-neuf ou vingt ans. On m’avait mis en équipe avec un certain Harry, qui portait des pantalons de treillis verts, une grosse chaîne pour ses clefs et marchait en boitant (mais qui avait des mains et non des crochets au bout des bras). Un jour, pendant que nous déjeunions, Harry m’a raconté quel effet cela faisait d’avoir subi la charge finale des Japonais, sur l’île de Tarawa, les officiers brandissant des épées fabriquées à partir de boîtes de café Maxwell, tous leurs soldats, derrière eux, pétés à mort et empestant le pavot brûlé. Un sacré conteur, mon pote Harry.

Un jour, on nous chargea de nettoyer les traînées de rouille sur les murs dans les douches des filles. Je regardais autour de moi, dans le vestiaire, avec l’œil écarquillé d’un jeune musulman qui se retrouve pour une raison quelconque au milieu du harem. Ce vestiaire était identique à celui des garçons et cependant complètement différent. Il n’y avait bien entendu pas d’urinoirs et deux boîtes métalliques

supplémentaires étaient fixées sur les murs carrelés ; des boîtes sans aucune inscription et d'une taille qui ne correspondait pas à du papier-toilettes. Je demandai ce qu'elles contenaient. « Des bouchons de chatte, me répondit Harry. Pour certains jours du mois. »

Je remarquai aussi que les douches, contrairement à celles des garçons, comportaient des rideaux en plastiquerose montés sur des anneaux chromés. On pouvait se doucher dans l'intimité. J'en fis la remarque à Harry qui haussa les épaules et répondit : « Les filles doivent être plus timides, pour ce qui est de la nudité. »

Ce souvenir me revint à l'esprit, un jour que je travaillais à la blanchisserie, et j'eus l'idée de la scène qui pourrait ouvrir un roman : des filles se douchent dans leur vestiaire, mais un vestiaire sans rideaux roses, sans intimité. Et l'une d'elles a ses règles. Sauf qu'elle ignore tout de ce qui lui arrive et ses camarades, indignées, horrifiées ou amusées, se mettent à la bombarder de serviettes hygiéniques. Ou de tampons, ce que Harry avait appelé des « bouchons de chatte ». La fille se met à hurler. Tout ce sang ! Elle croit qu'elle va mourir, que les autres se moquent d'elle alors qu'elle est en train de saigner à mort… elle réagit… elle se défend… mais comment ?

Quelques années auparavant, j'avais lu dans *Life* un article qui laissait supposer que les phénomènes paranormaux concernant des *poltergeist* pouvaient en fait relever de la télékinésie, autrement dit de la capacité de déplacer des objets par la seule force de l'esprit. Certains indices permettaient de penser que les jeunes gens pouvaient être doués d'un tel pouvoir, en particulier les filles au début de l'adolescence, exactement à l'époque de leurs premières…

Pan ! Deux notions sans lien apparent, la cruauté et la télékinésie, venaient de se télescoper et d'engendrer une idée originale. Mais je ne quittai pas pour autant mon poste auprès de la Washex n° 2, je ne me mis pas à courir partout dans la blanchisserie en criant « Eurêka ! » J'avais déjà eu des idées aussi bonnes, d'autres même meilleures. J'avais néanmoins le sentiment que je tenais peut-être quelque chose qui plairait à *Cavalier*, la possibilité de séduire *Playboy* rôdant même au

fond de ma tête. *Playboy* offrait jusqu'à deux mille dollars pour une bonne nouvelle. Avec deux mille dollars, je pourrais changer la transmission de la Buick et il resterait largement de quoi faire les courses à l'épicerie. L'histoire continua à mijoter dans son coin pendant quelque temps, dans cet endroit qui n'est ni tout à fait la conscience ni tout à fait l'inconscient. J'avais déjà commencé ma carrière d'enseignant lorsque je m'assis devant ma machine à écrire, un soir, pour faire un petit essai. Je rédigeai un premier brouillon de trois pages à interlignes simples qui finit à la corbeille à papier. J'étais dégoûté.

Ce que j'avais écrit ne me posait rien moins que quatre problèmes. Le premier et le moins important était que l'histoire ne m'affectait pas sur le plan émotionnel. Le deuxième, un peu plus important, était que je n'aimais pas beaucoup le personnage principal. Carrie White me faisait l'effet d'une gourde passive, d'une victime désignée. Les autres filles lui jetaient des serviettes hygiéniques et des Tampax à la figure en psalmodiant : « Bouche-le, bouche-le ! » et je m'en fichais. Le troisième, plus important encore, était que je ne me sentais pas à l'aise avec une distribution faite uniquement de filles. Je venais d'atterrir sur la planète Femme, et une incursion dans le vestiaire désert de Brunswick High datant de plusieurs années était une aide à la navigation bien mince. J'écris toujours mieux quand cela se passe dans l'intimité, dans un contact sexy, peau contre peau. Avec *Carrie*, j'avais l'impression de porter une combinaison de plongée que je n'arrivais pas à retirer. Le dernier problème et le plus important de tous venait de ce que je soupçonnais que l'histoire ne marcherait que si elle était assez longue, plus longue par exemple que *Cours Jimmy, cours…*, nouvelle qui avait atteint la limite absolue de longueur, selon les exigences du marché des revues. Il fallait réduire au maximum le texte pour laisser la place aux photos de majorettes ayant mystérieusement oublié de mettre leur petite culotte – car c'était avant tout pour elles que les types achetaient les revues. Je ne me voyais vraiment pas gâcher deux semaines, voire un mois, pour mettre au propre un court roman qui ne me plairait pas et que je ne pourrais pas vendre. Je jetai donc mon essai.

Lorsque je revins de mes cours, la première chose que je vis fut Tabby, ces feuillets à la main. Elle les avait aperçus en vidant ma corbeille à papier, les avait défroissés, secoués pour les débarrasser de la cendre de cigarette et avait pris le temps de les lire. Elle me demanda de continuer. Elle voulait savoir comment l'histoire allait se terminer. Je lui fis remarquer que je n'y connaissais que dalle en matière de bahut de filles. Elle rétorqua que là-dessus elle pourrait m'aider. Elle se tenait, le menton baissé, et arborait ce sourire archi-craquant qui n'est qu'à elle. « Tu tiens quelque chose, avec cette histoire, me dit-elle. Je le crois vraiment. »

29

Je ne suis jamais arrivé à aimer Carrie White et je n'ai jamais bien cru à ce qui avait motivé Sue quand elle avait envoyé son petit ami inviter Carrie au bal de la promotion ; mais je tenais quelque chose, en effet. Toute une carrière. D'une certaine manière, Tabby l'avait compris et, le temps d'accumuler une cinquantaine de pages à interlignes simples, je l'avais moi aussi compris. Déjà, j'étais sûr que les personnages qui avaient assisté au bal de promotion avec Carrie ne l'oublieraient jamais. Du moins, les rares à avoir survécu.

J'avais écrit trois autres romans avant *Carrie : Rage, Marche ou crève* et *Running Man*. Le meilleur est peut-être *Marche ou crève*. Mais aucun d'eux ne m'a appris ce que Carrie White m'a appris. Ce que j'ai découvert de plus important, c'est que la perception qu'a l'auteur de ses personnages, au départ, peut être aussi erronée que celle du lecteur ; et, presque aussi important, j'ai compris que le fait d'arrêter la rédaction d'un texte simplement parce que c'est difficile, sur le plan affectif ou sur celui de l'imagination, est une mauvaise idée. Il faut parfois continuer même quand on n'en a pas envie, et il arrive qu'on fasse du bon boulot alors qu'on a l'impression d'être là, à pelleter bêtement de la merde, le cul sur une chaise.

Tabby m'a aidé en m'apprenant, pour commencer, que les distributeurs de serviettes hygiéniques, dans les lycées, sont en

général sans monnayeur, c'est-à-dire gratuits, l'administration n'aimant pas trop l'idée d'une fille qui se baladerait du sang plein la jupe parce qu'elle serait venue en classe sans un sou sur elle. Et je me suis aussi aidé moi-même en revenant sur mes propres souvenirs de lycéen (mon boulot de prof ne m'aidait pas ; j'avais vingt-six ans, et j'étais du mauvais côté du bureau). Je rassemblai tous mes souvenirs à propos des deux filles les plus seules et les plus méprisées de la classe : de quoi elles avaient l'air, comment elles se comportaient, comment elles étaient traitées. J'ai très rarement exploré des territoires aussi peu agréables dans ma carrière.

J'appellerai l'une de ces filles Sondra. Elle habitait avec sa mère dans une caravane, pas très loin de chez moi, en compagnie de son chien, Cheddar Cheese. Sondra avait une voix gargouillante et inégale, comme si elle parlait en permanence avec un gros paquet de morve coincé au fond de la gorge. Alors qu'elle n'était pas grosse, elle avait une chair blême et mollassonne, semblable au-dessous du chapeau de certains champignons. Elle avait toujours les cheveux collés à ses joues boutonneuses en petites boucles serrées dans le style Annie, la Petite Orpheline. Elle n'avait aucun ami (en dehors de Cheddar Cheese, je suppose). Un jour, sa mère fit appel à mes services pour déplacer des meubles chez elle. Écrasant la salle de séjour de la caravane, il y avait un énorme Christ en croix, presque grandeur nature, les yeux au ciel, la bouche grimaçante, du sang dégoulinant de la couronne d'épines sur sa figure. Il ne portait qu'un linge autour des reins. Au-dessus de ce morceau de tissu, il avait le ventre creux et les côtes saillantes d'un prisonnier de camp de concentration. Je me rendis compte que Sondra avait vécu et grandi sous le regard angoissé de ce dieu agonisant, et que cela avait sans aucun doute joué un rôle dans le processus qui avait fait d'elle ce qu'elle était, quand je l'avais connue : une réprouvée timide et modeste, qui trottinait dans les couloirs de Lisbon High comme une souris effrayée.

« C'est Jésus-Christ, mon Seigneur et mon Sauveur, m'expliqua la mère de Sondra, suivant mon regard. Et toi, Steve, as-tu été sauvé ? »

Je me hâtai de lui répondre que j'étais sauvé autant qu'on pouvait l'être, même si je doutais qu'on puisse être jamais assez bon pour que cette version-là de Jésus intervienne en notre faveur. La douleur lui avait fait perdre l'esprit, cela se voyait sur ses traits. Si jamais ce type revenait sur terre, il ne serait pas d'humeur à sauver son prochain.

Disons que l'autre fille s'appelait Dodie Franklin, mais que ses copines l'avaient surnommée Dodo ou Doudou. Ses parents ne s'intéressaient qu'à une chose dans la vie : participer à des concours. Ils y excellaient, à vrai dire, et avaient gagné toutes sortes de trucs, y compris un an de thon en conserve qualité supérieure Three Diamonds et une automobile Maxwell remportée grâce à l'émission de Jack Benny. La Maxwell restait garée à la gauche de leur maison, dans le quartier de Durham connu sous le nom de Southwest Bend, se fondant petit à petit dans le paysage. À peu près tous les ans, l'un des journaux du coin – le *Press-Herald* de Portland, le *Sun* de Lewiston, le *Weekly Enterprise* de Lisbon – publiait un article sur les merdes les plus bizarres récoltées par les Franklin dans toutes sortes de concours, loteries et autres tirages au sort. Avec en général une photo de la Maxwell, ou de Jack Benny avec son violon, ou des deux.

Les Franklin avaient eu beau gagner toutes sortes de choses, il n'avait jamais dû récupérer de vêtements pour adolescentes en pleine croissance. Dodie et son frère Bill ont porté la même tenue pendant leur première année et demie au lycée : pantalon noir et chemisette de sport à carreaux pour lui, jupe longue noire, chaussettes grises montant aux genoux et blouse blanche sans manches pour elle. Certains de mes lecteurs ne voudront pas me croire, lorsque je dis qu'ils portaient ces vêtements *tous les jours* sans exception, mais ceux qui ont grandi dans des petits patelins, pendant les années cinquante ou soixante, n'en douteront pas. Dans le Durham de mon enfance, c'était une vie sans fard que l'on menait. Je suis allé en classe avec des mômes qui gardaient pendant des mois le même anneau de crasse autour du cou, des mômes dont la peau était couverte de plaies malsaines et d'eczéma, des mômes avec d'étranges visages de poupée, ratatinés comme de vieilles pommes à cause de brûlures non traitées, des mômes

que l'on envoyait en classe avec des cailloux dans leur gamelle et seulement de l'air dans leur Thermos. Ce n'était pas l'Arcadie, mais plutôt Dogpatch[7] dépourvu de tout sens de l'humour.

Dodie et Bill Franklin s'en étaient sortis à l'école primaire, mais aller au lycée signifiait partir pour une ville plus importante et, pour des enfants comme eux, Lisbon Falls était synonyme de ridicule et de ruine. C'est avec autant d'amusement que d'horreur que nous vîmes la chemisette de sport de Bill se délaver et s'effranger à partir de ses manches courtes. Il remplaça un bouton perdu par un trombone. De l'adhésif, soigneusement passé au crayon noir pour se fondre avec la couleur de son pantalon, apparut derrière son genou pour cacher une déchirure. La blouse de Dodie se mit à jaunir sous l'effet de l'usure et du temps, ainsi que des taches de sueur accumulées. Les bretelles de son soutien-gorge commencèrent à devenir visibles sous le tissu de plus en plus fin. Les autres filles se moquèrent d'elle, tout d'abord dans son dos, puis ouvertement. Aux taquineries succédèrent les sarcasmes. Pas de la part des garçons ; ils avaient assez à faire (moi y compris, même si je ne participais pas beaucoup) avec son frère. Je crois cependant que c'était pire pour Dodie. Les filles ne se moquaient pas simplement d'elle ; elles la haïssaient. Dodie représentait tout ce qu'elles redoutaient.

En seconde année de lycée, après les vacances de Noël, Dodie revint en classe transformée, resplendissante. La vieille jupe noire informe avait été remplacée par une autre, rouge orangé, qui s'arrêtait à hauteur du genou et non à mi-mollet. Les chaussettes tire-bouchonnées avaient laissé la place à des bas nylon, qui faisaient d'autant plus bel effet qu'elle s'était enfin décidée à raser les poils noirs qui, auparavant, lui tapissaient les jambes. Un chandail de laine douillet remplaçait l'ancienne blouse sans manches. Elle s'était même fait faire une permanente. Dodie était devenue une autre fille, et il était clair qu'elle le savait. J'ignore si elle avait fait des économies pour se procurer ces nouveaux vêtements, s'ils lui avaient été offerts par ses parents à l'occasion de Noël ou si elle avait dû mener une campagne de supplications intenses qui avait fini par payer. Peu importait, parce que sa nouvelle tenue ne

changea rien. Ses petites camarades n'avaient aucune intention de la laisser sortir de la boîte dans laquelle elles l'avaient enfermée ; elle fut punie pour avoir seulement osé vouloir en sortir. Nous suivions plusieurs cours ensemble et je fus le témoin oculaire de sa ruine. Je vis son sourire s'évanouir, je vis la lumière dans ses yeux s'atténuer puis disparaître. À la fin de la journée, elle était redevenue celle qu'elle était avant les vacances : un spectre au visage comme de la pâte à pain tachée de son, un spectre qui détalait le long des couloirs, trotte-menu, les yeux baissés, étreignant ses livres contre sa poitrine.

Elle porta sa nouvelle jupe et son nouveau chandail le lendemain. Et le surlendemain. Et le jour suivant. À la fin de l'année scolaire elle les portait encore, même s'il faisait bien trop chaud pour s'habiller de laine ; elle avait constamment de la sueur aux tempes et sur sa lèvre supérieure. La permanente n'avait pas été renouvelée, et ses nouveaux vêtements avaient pris un aspect déprimant de paillasson usé ; les taquineries étaient revenues à leur niveau d'avant Noël, et lesremarques sarcastiques ne fusaient plus. Celle qui avait essayé de franchir la clôture avait subi la punition qu'elle méritait, un point c'est tout. Une fois la tentative d'évasion déjouée, une fois la prisonnière réintégrée dans sa geôle, la vie pouvait reprendre son cours normal.

Sondra et Dodie étaient toutes les deux mortes le jour où j'ai commencé à rédiger *Carrie*. Sondra quitta la caravane de Durham, échappa au regard d'agonisant de son Sauveur cloué sur la croix et alla habiter à Lisbon Falls. Elle devait travailler non loin de son domicile, dans une usine textile, ou dans une fabrique de chaussures. Elle était atteinte d'épilepsie et mourut pendant une crise. Elle vivait seule, si bien qu'il n'y avait eu personne pour lui porter secours lorsque sa tête s'était tordue dans le mauvais sens. Dodie épousa le monsieur météo d'une chaîne de télé locale, personnage qui s'était acquis une certaine réputation, en Nouvelle-Angleterre, pour son accent traînant. Peu après la naissance de son deuxième enfant (il me semble qu'elle en avait déjà un), Dodie descendit dans la cave et se tira une balle de .22 dans l'abdomen. Ce fut un coup heureux (ou malheureux, selon le point de vue que l'on

adopte) qui toucha la veine porte et la tua. En ville, on attribua ce suicide à la dépression *post partum*. Comme c'était triste. Moi, je me suis demandé si un blues post-lycée tenace n'avait pas aussi quelque chose à voir là-dedans.

Je n'ai jamais aimé Carrie, cette version féminine d'Éric Harris et Dylan Klebold, mais grâce à Sondra et à Dodie, j'ai fini par la comprendre un peu. J'ai pitié d'elle, mais j'ai aussi pitié de ses camarades de classe, car j'ai jadis été l'un d'eux.

30

Le manuscrit de *Carrie* partit chez Doubleday où je m'étais fait un ami, William Thompson. Je finis presque par l'oublier et continuai à vivre ma vie, ce quiconsistait à enseigner, à élever les enfants, à aimer ma femme, à m'enivrer les vendredis soir et à écrire des histoires.

J'avais, ce semestre-là, une heure de libre juste après le déjeuner. Je la passais en général en salle des profs, corrigeant des copies non sans avoir envie de m'allonger sur le canapé et de faire un petit somme ; en début d'après-midi, j'ai autant d'énergie qu'un boa constrictor qui vient d'avaler une chèvre. Par l'interphone, Colleen Sites, qui faisait partie de l'administration, demanda si j'étais là. Je dis que oui, et elle me pria de venir à son bureau. J'avais un appel téléphonique. Ma femme.

Le trajet depuis la salle des profs, dans l'une des ailes de l'établissement, jusqu'aux bureaux de l'administration, dans une autre, me parut interminable, même pendant cette heure de cours où les couloirs étaient pratiquement déserts. Je pressai le pas, courant presque, le cœur battant fort. Tabby avait dû être obligée d'habiller les enfants de pied en cap pour pouvoir aller téléphoner depuis chez le voisin, et je ne voyais que deux raisons qui aient pu la pousser à m'appeler. Soit Joe ou Naomi venait de se casser une jambe, soit j'avais vendu *Carrie*.

Ma femme, qui paraissait hors d'haleine mais au comble de la jubilation, me lut un télégramme. Bill Thompson (qui allait poursuivre sa carrière en dénichant un obscur gratte-papier du Mississippi du nom de John Grisham) l'avait envoyé après avoir découvert que les King n'avaient plus le téléphone.

FÉLICITATIONS. *CARRIE* EST OFFICIELLEMENT ACCEPTÉ PAR DOUBLEDAY. UNE AVANCE DE 2500 $ VOUS CONVIENT-ELLE ? L'AVENIR VOUS APPARTIENT. AMITIÉS, BILL.

Deux mille cinq cents dollars était une avance extrêmement modeste, même au début des années soixante-dix, mais je l'ignorais et n'avais pas d'agent littéraire pour le savoir à ma place. Avant que je finisse par me dire que j'aurais peut-être besoin d'un agent, j'avais engendré un revenu de plus de trois millions de dollars, dont l'essentiel était allé dans la poche de l'éditeur (le contrat habituel de Doubleday, à cette époque, était à peine un cran au-dessus du servage accepté). Et c'est avec une exaspérante lenteur que mon petit roman d'horreur lycéenne s'avança vers la publication. Bien qu'accepté en mars ou avril 1973, il ne devait en effet sortir qu'au printemps de l'année suivante. La chose n'était pas inhabituelle. À cette époque, Doubleday était une énorme machine à mouliner des romans – policiers, romans d'amour, récits de science-fiction au mètre, westerns – au rythme de cinquante livres ou plus par mois, et tout cela en plus d'une robuste avant-garde de poids lourds comme les bouquins de Leon Uris et Allen Drury. Je n'étais qu'un petit poisson dans une rivière où pullulaient les gros brochets.

Tabby voulut savoir si j'envisageaisd'arrêter l'enseignement. Je lui répondis que non, pas sur la base d'une avance de deux mille cinq cents dollars avec, au-delà, des possibilités plutôt nébuleuses. Si j'avais été seul, j'aurais peut-être sauté le pas (je *l'aurais sauté*, bon sang !). Mais avec une femme et deux gosses ? Pas question. Je me souviens comment, cette nuit-là, nous avons parlé jusqu'aux petites heures, au lit, en mangeant des toasts. Tabby me demanda ce que me rapporteraient les droits de publication de *Carrie* en livre de poche, si jamais Doubleday pouvait les négocier, et je lui dis que je n'en avais aucune idée. J'avais lu quelque part que Mario Puzo avait touché une fabuleuse avance pour les droits de publication en poche du *Parrain* (quatre cent mille dollars, d'après l'article), mais je n'imaginais pas *Carrie* me rapportant une somme de cet ordre, en supposant que quelqu'un veuille le publier en poche.

Elle me demanda alors – assez timidement, de lapart de quelqu'un qui n'avait pas la langue dans sa poche, d'habitude – si je pensais que le livre avait des chances de trouver un éditeur en poche. Je lui répondis qu'il en avait de bonnes, à mon avis, de l'ordre de sept à huit sur dix. Et quand elle voulut savoir à combien le contrat pourrait se négocier, j'avançai un chiffre entre dix et soixante mille dollars.

« Soixante mille dollars ? » C'est tout juste si elle n'était pas scandalisée. « Une somme pareille, c'est possible ? »

Je lui répondis que oui. Pas *sûr*, mais *possible*. Je lui rappelai aussi que le contrat prévoyait un partage cinquante-cinquante des droits de poche, ce qui signifiait que si Ballantine ou Dell allongeait soixante gros billets, nous n'en toucherions que trente. Tabby ne me fit même pas l'honneur de répondre. Ce n'était pas la peine. Trente mille dollars correspondaient à ce que je pouvais m'attendre à gagner en quatre ans d'enseignement, en tenant compte des augmentations de salaire. C'étaient probablement des châteaux en Espagne, mais cette nuit-là, il fit bon rêver.

31

La date de publication de *Carrie* se rapprochait tout doucement. L'avance fut consacrée à l'achat d'une nouvelle voiture (dépense des plus normales que Tabby réprouvait, ce qu'elle me fit savoir à l'aide des expressions les plus pittoresques de son argot *d'ouvrière des filatures)* et je signai un autre contrat d'enseignement pour l'année scolaire 1973-1974. J'écrivais un nouveau roman, une histoire qui tenait à la fois de *Peyton Place* et de *Dracula*, que j'intitulai *Second Coming (Deuxième venue)*. Nous avions déménagé pour occuper un appartement en rez-de-chaussée à Bangor, un vrai trou, en réalité, mais nous étions de nouveau en ville, nous avions une voiture pourvue d'une véritable garantie et le téléphone.

Pour dire la vérité, *Carrie* avait presque disparu de mon écran radar. Entre les gosses en classe et les gosses à la maison, j'avais de quoi m'occuper, et je commençais à m'inquiéter pour ma mère. Elle avait soixante et un ans et

travaillait encore au Pineland Training Center ; elle était toujours aussi drôle, mais d'après Dave, elle ne se sentait pas très bien, la plupart du temps. Sa table de nuit débordait de médicaments antidouleur qu'on n'obtenait que sur ordonnance, et il redoutait qu'elle ne souffre de quelque chose de vraiment sérieux. « Elle a toujours fumé comme une cheminée, tu sais », me fit-il remarquer. C'était bien à lui de la critiquer, lui qui fumait aussi comme une cheminée (tout comme moi, et je ne saurais dire à quel point Tabby détestait cet argent gaspillé et le sillage de mégots et de cendres qui en résultait). Je comprenais très bien ce que voulait dire mon frère, cependant. Et bien que ne vivant pas aussi près d'elle que Dave et ne la voyant pas aussi souvent que lui, j'avais remarqué, la dernière fois que je lui avais rendu visite, qu'elle avait perdu du poids.

« Qu'est-ce qu'on peut faire ? » demandai-je. Cette question cachait tout ce que nous savions de notre mère, *qui gardait ce qui la regardait pour elle*, comme elle disait. Les conséquences de cette philosophie, c'était un vaste espace gris, là où les autres familles ont des histoires. Dave et moi ne savions pratiquement rien de notre père et de sa famille, et pas grand-chose du passé de notre mère, qui comportait un événement incroyable (au moins à mes yeux) : le décès de huit frères et sœurs, ainsi que l'ambition déçue de devenir pianiste de concert (elle avait tenu l'orgue pour des feuilletons radiophoniques de la NBC et des concerts du dimanche pendant la guerre, prétendait-elle).

« On ne pourra rien faire tant qu'elle ne nous demandera rien », fit observer Dave.

Un dimanche, peu de temps après ce coup de téléphone, Bill Thompson m'appela. J'étais seul dans l'appartement ; Tabby était allée rendre visite à sa mère avec les enfants, et je travaillais à mon nouveau livre, que je voyais alors comme *Vampires à nos portes* ou quelque chose comme ça.

« Tu es bien assis ? me demanda Bill.

– Non. » Notre téléphone était alors un modèle vertical, fixé au mur de la cuisine, et je me tenais dans l'embrasure de la porte entre la cuisine et le séjour. « Pourquoi, je devrais ?

– Ce serait peut-être mieux. Signet Books a acquis les droits de poche de *Carrie* pour quatre cent mille dollars. »

Quand j'étais petit, Daddy Guy avait un jour dit à ma mère : « Tu devrais faire taire ce gosse, Ruth. Chaque fois que Stephen ouvre la bouche, c'est pour tout nous sortir, jusqu'aux tripes. » C'était vrai alors, c'est resté vrai toute ma vie, mais ce jour-là – jour de la fête des Mères de mai 1973 –, je restai sans voix. J'étais planté là, projetant au sol la même ombre que d'habitude, incapable d'articuler un son. Bill me demanda si j'étais toujours à l'appareil, en riant plus ou moins. Il savait que je n'avais pas bougé.

J'avais dû mal comprendre. Je m'étais trompé. Cette idée me permit du moins de retrouver ma voix.

« Attends… tu as dit quarante mille dollars, n'est-ce pas ?

– Non. *Quatre cent mille dollars*. Et, selon la règle du jeu, ajouta-t-il, faisant allusion au contrat que j'avais signé, cela te fait deux cents gros billets. Félicitations, Steve. »

J'étais toujours debout dans l'embrasure de la porte, regardant en direction de notre chambre, à l'autre bout du séjour. D'où j'étais, j'apercevais le berceau de Joe. On louait cet appart de Sanford Street pour quatre-vingt-dix dollars par mois et un type que je n'avais rencontré qu'une seule fois m'annonçait que je venais de gagner le gros lot. J'avais les jambes en coton. Je ne tombai pas, pas exactement, mais m'affaissai en position assise le long du chambranle.

« Tu es sûr ? »

Bill me répondit que oui. Je lui demandai alors de me répéter le chiffre, très lentement et très distinctement, pour être certain d'avoir bien compris. Il me dit : un quatre suivi de cinq zéros. « Après quoi tu mets une virgule et deux autres zéros », ajouta-t-il.

Nous parlâmes encore pendant une demi-heure, mais je n'ai pas le moindre souvenir de ce que nous nous sommes dit. Une fois cette conversation terminée, je voulus appeler Tabby chez ses parents. Marcella, sa plus jeune sœur, me répondit qu'elle était déjà repartie. Je me mis à aller et venir en

chaussettes dans l'appartement, chargé à en exploser d'une bonne nouvelle et sans personne à qui la dire. Je tremblais de partout. Finalement, j'enfilai mes chaussures etpartis vers le centre-ville. Le seul magasin ouvert sur Main Street, à Bangor, était le LaVerdiere's Drug. Je me dis soudain qu'il fallait que j'achète un cadeau de fête des Mères à Taby, quelque chose d'extravagant, de délirant. J'essayai bien, mais je dus faire face à une dure réalité de la vie : il n'y a rien à vendre qui soit extravagant et délirant au LaVerdiere's Drug. Je fis du mieux que je pus et repartis avec un sèche-cheveux.

De retour à la maison, je la trouvai dans la cuisine en train de vider les sacs des enfants et de chantonner en même temps que la radio. Je lui donnai le sèche-cheveux. Elle le regarda comme si elle n'en avait jamais vu. « En quel honneur ? » me demanda-t-elle.

Je la pris par les épaules. Je lui racontai la vente des droits en livre de poche. Elle ne parut pas comprendre. Je le lui répétai. Elle regarda par-dessus mon épaule, regarda notre petit appartement merdique de quatre pièces, comme je l'avais fait, et se mit à pleurer.

32

C'est en 1966 que je me suis enivré pour la première fois, au cours du voyage à Washington, alors que j'étais en terminale. Nous étions partis en bus, une quarantaine d'adolescents et trois accompagnateurs (dont Boule de Billard), et nous avions passé une première nuit à New York, ville où l'on était autorisé à consommer de l'alcool à partir de dix-huit ans. Grâce à mes mauvaises oreilles et à mes amygdales merdiques, j'avais presque dix-neuf ans. Largement l'âge.

Une bande de garçons, parmi les plus aventureux du groupe, n'avait pas tardé à découvrir un magasin de spiritueux non loin de l'hôtel. J'examinai les étagères de bouteilles, bien conscient de ne disposer que de maigres ressources. Mais il y en avait trop ; non seulement trop de bouteilles, mais trop de marques, trop de prix dépassant les dix dollars. Finalement, je renonçai à choisir moi-même et m'adressai au type qui

attendait derrière le comptoir (le même type chauve, l'air de mourir d'ennui, en blouse grise, qui, j'en étais convaincu, vendait leur première bouteille aux néophytes depuis l'aube des temps commerciaux) pour savoir ce qu'il y avait de moins cher. Sans un mot, il posa une bouteille de whiskey Old Log Cabin d'une pinte sur le petit tapis publicitaire Winston, à côté de la caisse. On lisait *1.95 $* sur l'autocollant. Un prix qui me convenait.

J'ai gardé le vague souvenir d'avoir été poussé dans un ascenseur, ce soir-là – ou peut-être tôt le lendemain matin –, par Peter Higgins (le fils de Boule de Billard), Butch Michaud, Lenny Partridge et John Chizmar. Des images qui m'évoquent davantage une scène tirée d'un spectacle télévisé qu'un véritable souvenir. J'ai l'impression d'être à l'extérieur de moi-même, en spectateur. Il reste juste assez de moi à l'intérieur pour comprendre que je suis globalement, pour nepas dire galactiquement, ivre mort.

La caméra me suit pendant que nous montons à l'étage des filles. Elle me suit encore pendant qu'on me propulse dans le couloir, dans un sens, puis dans l'autre, genre phénomène de foire sur roulettes. Un phénomène de foire amusant, dirait-on. Les filles sont en chemise de nuit ou en robe, des bigoudis sur la tête, tartinées de cold cream. Toutes rient de moi, mais des rires qui ne trahissent que de la bonne humeur. Le son est assourdi, comme s'il me parvenait à travers une épaisseur de coton. Je m'efforce de dire à Carole Lemke que j'adore sa coiffure et qu'elle a les plus beaux yeux bleus du monde. Ce qui sort de ma bouche est une bouillie sonore d'où émerge vaguement… *zyeux bleus*… Carole rit, Carole hoche vivement la tête comme si elle avait bien compris. Je suis très heureux. Tout le monde peut contempler un vrai trou-du-cul, c'est sûr et certain, mais c'est un trou-du-cul *heureux*, et tout le monde l'aime. Je passe plusieurs minutes à essayer d'expliquer à Gloria Moore que j'ai découvert La Vie Secrète de Dean Martin.

À un moment donné, un peu plus tard, je suis au lit. Le lit ne bouge pas, mais la pièce commence à tourner autour, comme le plateau de mon tourne-disque Webcor, celui sur lequel je faisais passer Fats Domino et sur lequel j'écoute

aujourd'hui Bob Dylan ou les Dave Clark Five. La pièce est le plateau, je suis l'axe – et l'axe ne tarde pas à s'emballer et à envoyer valser ses disques.

Puis je sombre pendant un moment. Quand je me réveille, je suis dans la salle de bains de la chambre que je partage avec mon ami Louis Purington. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé, mais c'est une bonne chose, car les toilettes sont pleines d'une sorte de pus jaune brillant. *On dirait des Niblets*, me dis-je. Il n'en faut pas davantage pour que je me remette à gerber. Mais rien ne vient, sinon des filets de salive parfumés au whiskey, tandis que ma tête me semble sur le point d'exploser. Je suis incapable de marcher. Je retourne me coucher à quatre pattes, mes cheveux, collés par la sueur, pendent devant mes yeux. Je me sentirai mieux demain, ai-je le temps de penser avant de sombrer à nouveau.

Au matin, mon estomac va un peu mieux, mais j'ai le diaphragme douloureux à force d'avoir vomi, et la tête qui pulse comme si j'avais un jeu complet de dents cariées. Mes yeux se sont transformés en loupe ; ils concentrent l'abominable et éclatante lumière matinale qui passe par les fenêtres de la chambre et ne va pas tarder à mettre le feu à mon cerveau.

Il est hors de question pour moi de participer aux activités prévues pour la journée : visiter Times Square, se promener en bateau jusqu'à la statue de la Liberté, monter jusqu'au sommet de l'Empire State Building. Marcher ? Beurk ! Prendre un bateau ? Deux fois beurk ! Prendre l'ascenseur ? Beurk ! à la puissance quatre. Bordel, je peux à peine bouger. Je donne je ne sais quelle lamentable excuse et passe l'essentiel de la journée au lit. En fin d'après-midi, je commence à me sentir mieux. Je m'habille, me glisse jusqu'aux ascenseurs et descends au rez-de-chaussée. Manger n'est pas encore envisageable, mais je dois pouvoir boire une *ginger ale*, fumer une cigarette, lire une revue. Et sur qui je tombe, installé dans un des fauteuils du hall et lisant son journal ? Rien moins que sur Mr Earl Higgins, alias Boule de Billard. Je passe devant lui le plus discrètement possible, mais c'est peine perdue. Lorsque je reviens de la boutique, il a posé le journal sur ses genoux et me regarde. Je sens mon estomac descendre d'un cran, tandis

que je vois se profiler à l'horizon, une fois de plus, des ennuis avec le principal, et des ennuis plus graves que ceux que m'a valus *The Village Vomit*. Il me demande de m'approcher et je découvre un faitintéressant : Mr Higgins est en réalité un type correct. Il m'a sévèrement sermonné, lors de l'affaire du faux journal, mais peut-être Miss Margitan l'avait-elle exigé. Et je n'avais que seize ans à l'époque des faits. Je vais bientôt en avoir dix-neuf, j'ai été admis à l'université et un boulot d'été m'attend à la filature, dès la fin du voyage de classe.

« J'ai cru comprendre que tu étais trop malade pour faire la visite de New York avec les autres », me dit Boule de Billard, tandis que son regard me parcourt de la tête aux pieds.

Je lui dis que c'est vrai, que j'ai été malade.

« Quel dommage que tu aies raté les réjouissances… tu te sens mieux, à présent ? »

Oui, je me sentais mieux. Probablement l'une de ces cochonneries de l'estomac qui ne durent que vingt-quatre heures.

« J'espère que tu n'attraperas pas cette cochonnerie une deuxième fois… Au moins pendant ce voyage. »

Il me regarde encore un moment, ses yeux me demandant si nous nous sommes bien compris.

« Je suis sûr que je ne risque plus rien », dis-je, on ne peut plus sincère.

Je sais ce que c'est que d'être soûl, à présent : un vague sentiment de bienveillance bruyante, le sentiment moins vague que l'essentiel de son moi conscient est à l'extérieur de son corps, planant comme une caméra dans un film de science-fiction et enregistrant tout, puis la sensation d'être malade, les vomissements, la tête douloureuse. Non, je ne risque pas d'attraper une deuxième fois cette cochonnerie, me dis-je, ni pendant ce voyage ni jamais. Une fois suffit, juste histoire de savoir à quoi ça ressemble. Seul un crétin aurait l'idée de refaire l'expérience, et seul un cinglé, et un cinglé *maso*, en plus, voudrait faire de la gnôle quelque chose de régulier dans sa vie.

Le lendemain, nous partons pour Washington, nous arrêtant en chemin en pays amish. Il y a un magasin d'alcool près de l'endroit où se gare le bus. J'entre et regarde autour de moi. L'âge légal pour acheter de l'alcool est de vingt et un ans en Pennsylvanie, mais je dois facilement les faire, avec mon meilleur costume sur le dos et le vieux manteau noir de mon grand-père Fazza. En réalité, je dois même avoir la dégaine d'un jeune taulard libéré depuis peu, grand, affamé et, de toute évidence, avec quelques boulons en moins. L'employé me vend un petit quart de whiskey Four Roses sans demander à voir ma carte d'identité, et le temps d'arriver à Washington, je suis de nouveau ivre.

Dix ans plus tard, environ, je me retrouve en compagnie de Bill Thompson dans un pub irlandais. Nous avons beaucoup de choses à fêter, dont la moindre n'est pas l'achèvement de mon troisième livre, *Shining*, celui justement qui met en scène un écrivain alcoolique et ancien instituteur. Nous sommes en juillet, le soir de la finale du tournoi américain de base-ball. Nous avons prévu de prendre un bon repas à l'ancienne, au buffet chaud du pub, puis de nous piquer sérieusement la ruche. Nous attaquons avec un verre ou deux au bar, non sans avoir lu toutes les pancartes qui l'ornent. BUVEZ UN MANHATTAN À MANHATTAN, proclame l'une. LES MARDIS, C'EST DEUX POUR LE PRIX D'UN, affirme l'autre. LE TRAVAIL EST LA MALÉDICTION DE LA CLASSE OUVRE-BIÈRE, assure la troisième. Et là, juste en face de moi, il y en a une qui dit ceci : SPÉCIAL PREMIERS CONSOMMATEURS ! LE *SCREWDRIVER* À UN DOLLAR DU LUNDI AU VENDREDI, ENTRE 8 H ET 10 H DU MATIN.

Je fais signe au barman. Il s'approche. Il est chauve, il porte une blouse grise, il pourrait être celui qui m'a vendu ma première bouteille de gnôle en 1966. C'est probablement lui. Je lui montre la pancarte. « Qui peut bien venir à huit heuresdu matin pour commander un *screwdriver ?* »

L'homme ne me rend pas le sourire que je lui adresse. « Les étudiants, répond-il. Tout comme vous. »

En 1971 ou 1972, la sœur de ma mère, Carolyn Weimer, mourut d'un cancer du sein. Ma mère et ma tante Ethelyn (sœur jumelle de Carolyn) prirent l'avion pour aller assister aux funérailles, dans le Minnesota. Pendant le vol de retour, ma mère commença à saigner abondamment de ce qu'elle aurait appelée ses « parties privées ». Bien que ménopausée depuis longtemps à cette époque, elle se dit qu'il devait s'agir d'une ultime menstruation. Enfermée dans les minuscules toilettes d'un jet de la TWA cahotant, elle contint l'hémorragie avec des tampons *(bouche-le, bouche-le*, auraient crié Sue Snell et ses copines) puis retourna s'asseoir à sa place. Elle ne dit rien ni à Ethelyn ni à David ni à moi. Elle n'alla pas voir Joe Mendes, son médecin de toujours, à Lisbon Falls. Au lieu de ça, elle fit ce qu'elle avait toujours fait quand elle avait des ennuis : elle les garda pour elle. Pendant un temps, les choses donnèrent l'impression de s'arranger. Elle était heureuse de travailler, heureuse de voir ses amies, heureuse d'avoir quatre petits-enfants, deux dans la famille de David, deux dans la mienne. Puis les choses se mirent à ne plus aller aussi bien. En août 1973, pendant un contrôle, à la suite d'une intervention pour la débarrasser d'énormes varices, on diagnostiqua un cancer de l'utérus. Tout me porte à croire que Nellie Ruth Pillsbury King, la même femme qui avait renversé un jour un plein bol de Jell-O sur le sol et dansé ensuite dedans pendant que ses deux fils étaient écroulés de rire dans un coin, est morte, en réalité, de gêne et de confusion.

La fin arriva en février 1974. À cette date, l'argent que me rapportait *Carrie* commençait à rentrer, et je pus prendre sur moi une partie des dépenses médicales – cet argent avait au moins cela de bon. Et je fus là pour ses derniers moments ; j'occupais la chambre d'amis, chez Dave et Linda. J'étais ivre la veille, mais je n'avais qu'un mal au crâne modéré. Il valait mieux. On ne tient pas à être en trop mauvais état, auprès du lit de mort de sa mère.

Dave me réveilla à six heures et quart, me disant doucement à travers la porte qu'il pensait que c'était la fin. Quand j'arrivai dans la chambre de ma mère, il était assis près de la tête du lit et tenait une cigarette qu'il lui faisait fumer. Elle tirait dessus entre ses respirations, qui étaient rauques et

laborieuses. Elle n'était qu'à demi consciente, son regard allant tour à tour de Dave à moi. Je m'assis à côté de mon frère et lui pris la Kool pour la présenter à ma mère ; ses lèvres se refermèrent sur le filtre. À côté du lit, son reflet démultiplié par je ne sais combien de verres, il y avait un exemplaire de pré-publication relié de *Carrie*. Ma tante Ethelyn lui en avait fait la lecture à peu près un mois auparavant.

Les yeux de ma mère allaient de Dave à moi, de moi à Dave, de Dave à moi. Elle avait perdu presque trente kilos. Sa peau, jaunie, était tellement tendue qu'on aurait dit une de ces momies que les Mexicains font parader dans les rues le jour des morts. Nous tenions tour à tour la cigarette et, quand elle fut arrivée au filtre, je l'éteignis.

« Mes gars… », dit-elle. Puis elle tomba dans le sommeil ou l'inconscience, je ne sais. J'avais mal à la tête. Je pris deux aspirines, dans l'une des nombreuses fioles qui encombraient sa table de nuit. Dave tenait une de ses mains, moi l'autre. Sous le drap, ce n'était plus le corps de notre mère, mais celui d'un enfant, un corps déformé par la famine. Dave et moi fumions en échangeant quelques mots. J'ai oublié ce que nous nous sommes dit. Il avait plu, pendant la nuit, puis la température avait chuté et les rues étaient prises par le verglas. Les silences, entre chacune de ses respirations rauques et haletantes, devenaient de plus en plus longs. Finalement il n'y eut plus de respirations, que le silence.

34

On l'enterra à la Congregational Church de Southwest Bend ; l'église où elle allait, à Methodist Corners, là où mon frère et moi avions grandi, était fermée à cause du froid. Je prononçai son éloge funèbre. Je crois que je m'en suis rudement bien sorti pour quelqu'un qui était fin soûl.

35

Les alcooliques élèvent des défenses comme les Hollandais construisent des digues. Je passai les douze premières années de ma vie d'homme marié à me raconter que « j'aimais simplement boire ». J'employais aussi la Défense

Hemingway, un système mondialement connu. Bien que n'étant jamais exprimé en toutes lettres (il n'aurait pas été viril de le faire), le Système de Défense Hemingway peut se décrire ainsi : en tant qu'écrivain, je suis quelqu'un d'hypersensible, mais je suis aussi un homme, et les vrais hommes ne se laissent pas dominer par leur sensibilité. Ou bien ce sont des poules mouillées. C'est pour cette raison que je bois. Sinon, comment pourrais-je faire face à l'horreur existentielle qui se dégage de tout ça et continuer à travailler ? Sans compter qu'il ne faut pas exagérer, j'ai la maîtrise des choses. Un vrai mec l'a toujours.

Puis, au début des années quatre-vingt, le Maine mit en vigueur une loi qui obligeait à récupérer bouteilles et canettes. Au lieu d'aller à la poubelle, mes boîtes d'un demi-litre de Miller Lite commencèrent à s'accumuler dans un conteneur en plastique au fond du garage. Un jeudi soir, alors que j'allais y jeter encore quelques cadavres, je constatai que le conteneur, vide le lundi soir précédent, était à présent pratiquement plein. Et comme j'étais le seul à boire de la Miller Lite, à la maison…

Sainte mère, je suis alcoolique, me dis-je. Il n'y eut pas d'opinion divergente dans ma tête, après tout, c'était moi qui avais écrit *Shining*, non ? Qui l'avais écrit sans me rendre compte, du moins jusqu'à ce soir-là, que c'était de moi que parlait le livre. Ma réaction ne consista donc ni à nier ni à contester, mais à m'armer de ce que j'appellerais une détermination apeurée. Je me rappelle m'être dit : *Faut que tu fasses attention, mon vieux. Parce que si tu déconnes trop…*

Si je déconnais trop, si je m'envoyais dans le fossé d'une petite route en pleine nuit, si je salopais une interview en direct à la télé, il y aurait quelqu'un pour me dire de contrôler ma consommation d'alcool, et dire à un alcoolique de contrôler sa consommation revient à demander à un type atteint d'une diarrhée cataclysmique, une diarrhée sans antécédents historiques, de contrôler ses intestins. Un de mes amis ayant connu la même galère raconte une anecdote amusante. La première fois qu'il essaya de reprendre le contrôle des choses, alors qu'il était sur une pente de plus en

plus savonneuse, il alla voir un conseiller et lui dit que sa femme s'inquiétait parce qu'il buvait trop.

« Et que buvez-vous ? » lui demanda le conseiller.

Mon ami regarda l'homme, incrédule. « De tout », lui répondit-il, comme si la chose était évidente.

Je sais ce qu'il ressentait. Cela fait presque douze ans que je n'ai pas bu une goutte d'alcool et je suis toujours frappé d'incrédulité lorsque je vois quelqu'un, dans un restaurant, avec un verre de vin à demi vide à portée de la main. J'ai envie de me lever, d'aller le voir et de lui crier en pleine figure : « Mais finissez-le ! Pourquoi ne le finissez-vous pas ? » Je trouve risible l'idée de boire en société. Si on ne veut pas s'enivrer, autant boire un Coke, non ?

Les soirées, au cours des cinq dernières années pendant lesquelles j'ai bu, se terminaient toujours par le même rituel : je sortais les bières restantes du frigo et les vidais dans l'évier. Si je ne le faisais pas, elles m'appelaient jusqu'au fond de mon lit et je finissais par me relever pour en boire une. Puis une autre. Et encore une autre.

36

En 1985, j'avais ajouté une dépendance à la drogue en plus de celle à l'alcool, ce qui ne m'empêchait pas de continuer à fonctionner, comme le font bon nombre d'usagers des drogues, à un niveau de compétence à peu près acceptable. J'étais terrifié à l'idée de ne plus y arriver. À cette époque, je ne voyais pas comment j'aurais pu vivre autrement. Je cachais aussi bien que possible les produits que je prenais, autant par terreur (Qu'arriverait-il, si j'étais en manque ? J'avais oublié l'art de vivre sans) que par honte. De nouveau, je me torchais le derrière avec du sumac vénéneux, et tous les jours ; mais cette fois, je ne pouvais pas demander de l'aide. Ce n'était pas ainsi qu'on faisait dans ma famille. Dans ma famille, on fumait ses cigarettes, on dansait dans le Jell-O et on gardait pour soi ce qui ne regardait pas les autres.

Toutefois, cette partie de moi-même qui écrit des romans, cette partie profonde qui savait dès 1975, lorsqu'elle avait écrit

Shining, que j'étais alcoolique, cette partie n'acceptait pas cette idée. Se taire n'était pas son truc. Elle commença à hurler de la seule manière qu'elle connaissait, à travers ses récits de fiction, à travers les monstres qu'elle créait. Fin 1985 et début 1986, j'ai écrit *Misery* (le titre décrit très bien dans quel état d'esprit j'étais), roman dans lequel un écrivain est retenu prisonnier et torturé par une infirmière folle. Au cours du printemps et de l'été de 1986, j'ai écrit *Les Tommyknockers*, travaillant souvent jusqu'à minuit passé, le cœur battant à cent trente, des boulettes de coton enfoncées dans les narines pour étancher les saignements provoqués par la coke.

Les Tommyknockers est un récit de science-fiction dans le style des années quarante, dans lequel l'héroïne, un écrivain, découvre un vaisseau extraterrestre enfoui dans le sol. L'équipage est toujours à son bord, vivant, mais en état d'hibernation. Ces créatures envahissent votre cerveau et se mettent simplement… à vous *tommyknocker*. Vous bénéficiez d'une certaine énergie et d'une forme superficielle d'intelligence (l'héroïne, Bobbi Anderson, invente une machine à écrire télépathique et un chauffe-eau atomique, entre autres). En échange, vous donnez votre âme. Telle fut la meilleure métaphore pour les drogues et l'alcool que put trouver mon esprit fatigué et en surtension.

Peu de temps après, finalement convaincue que je ne pourrais pas m'arracher tout seul à cette hideuse spirale descendante, ma femme entra en scène. La tâche n'était pas facile et ne pouvait pas l'être – à cette époque, je n'étais même plus à portée de voix de mon bon sens –, mais elle se lança tout de même. Elle organisa un groupe d'intervention constitué de membres de la famille et d'amis, et je fus plus ou moins traité comme dans le programme de télé *This Is Your Life (C'est votre vie)* – oui, mais ma vie en enfer. Tabby commença par renverser un sac de détritus trouvés dans mon bureau directement sur le tapis : canettes de bière, mégots, fioles de quelques grammes de cocaïne, sachets de la même, cuillères à coke poisseuses de morve et de sang, Valium, Xenax, flacons de sirop de Robitussin contre la toux, NyQuil (un truc contre les refroidissements), et même des bouteilles pour bains de bouche. Un an ou deux auparavant, ayant remarqué à quelle

vitesse d'énormes flacons de Listerine disparaissaient de la salle de bains, elle m'avait demandé si je buvais ce truc. J'avais pris mon air le plus scandalisé pour lui répondre que non, jamais de la vie. Réponse honnête, d'ailleurs. À la place, c'était du Scope que je buvais. Ce machin-là avait plus de goût, avec son léger arôme de menthe.

Ce qu'elle avait voulu montrer, dans cette intervention qui fut certainement aussi désagréable pour elle, les enfants et les amis, qu'elle le fut pour moi, c'était que je mourais sous leur nez. Elle me dit que j'avais le choix : soit je me faisais soigner dans un centre spécialisé, soit je fichais le camp de la maison. Elle dit aussi qu'elle et les enfants m'aimaient et que c'était précisément pour cette raison qu'ils n'avaient aucune envie d'assister à mon suicide.

Je négociai, parce que c'est ainsi que réagissent les drogués. Je fus charmant, parce que c'est ainsi que sont les drogués. À la fin, j'obtins un délai de quinze jours pour y penser. Avec le recul, voilà qui semble bien résumer toute l'absurdité de cette époque. Un type se tient sur le toit d'un immeuble en feu. Un hélicoptère arrive, se positionne et lui lance une échelle de corde. *Montez !* lui hurle le sauveteur penché par la portière ouverte de l'hélico. Et le type lui répond, du toit de l'immeuble en feu : *Donnez-moi deux semaines pour réfléchir*.

J'ai réfléchi, cependant, aussi bien que je le pouvais, vu l'état de délabrement avancé dans lequel j'étais ; ce qui m'a finalement décidé, ce fut Annie Wilkes, l'infirmière psychotique de *Misery*. Annie, c'était la coke et la gnôle réunies et j'en avais assez d'être l'écrivain esclave d'Annie. Je redoutais de ne plus pouvoir écrire si j'arrêtais de boire et de me droguer, mais j'en arrivais à la conclusion (encore une fois, dans la mesure où j'étais capable de raisonner dans l'état d'abattement et de détresse qui était le mien) que dans ce cas-là, j'échangerais l'écriture contre la possibilité de sauver mon mariage et de voir mes enfants grandir. S'il fallait en arriver là.

Mais il n'y eut pas à en arriver là, bien entendu. L'idée que l'effort créateur et les substances qui altèrent l'esprit sont étroitement liés est l'une des plus grandes et populaires

supercheries intellectuelles de notre temps. Les quatre écrivains du vingtième siècle qui en sont le plus responsables sont probablement Hemingway, Fitzgerald, Sherwood Anderson et le poète Dylan Thomas. Ils ont pour une grande partie contribué à accréditer l'idée qu'existerait une vaste friche existentielle de langue anglaise dans laquelle les gens seraient coupés les uns des autres et vivraient dans un climat de désespoir, toutes émotions étouffées. Conception fort bien connue de la plupart des alcooliques et qui provoque en général chez eux une réaction amusée. Les écrivains consommant des drogues ne sont ni plus ni moins que des consommateurs de drogue – des ivrognes et des drogués de la variété courante, en d'autres termes. Prétendre que les drogues et l'alcool sont nécessaires pour atténuer les effets d'une sensibilité exacerbée, c'est avancer un ramassis de conneries simplement pour se justifier. J'ai entendu des chauffeurs de poids lourds donner le même argument – ils boiraient, soi-disant, pour apaiser leurs démons. Peu importe que vous soyez James Jones, John Cheever ou un clochard roupillant dans le hall d'une gare de Pennsylvanie ; pour un drogué, il n'y a qu'une priorité, protéger à tout prix son droit de boire ce qu'il veut, ou de se droguer avec ce qu'il veut. Hemingway et Fitzgerald ne buvaient pas parce qu'ils étaient créatifs, aliénés, ou moralement faibles. Ils buvaient parce que les alcoolos sont programmés pour le faire. Il est certain que les créatifs courent des risques plus grands de devenir alcooliques ou drogués que des personnes exerçant d'autres activités, et alors ? On se ressemble tous fichtrement quand on dégueule dans le caniveau.

37

À la fin de mes aventures, je descendais un pack de 3 litres par soirée, et il y a un roman, *Cujo*, que je me rappelle à peine avoir écrit. Je dis cela sans orgueil comme sans honte, n'éprouvant qu'un vague sentiment de chagrin et de deuil. J'aime ce livre. Je regrette de ne pas me souvenir des instants où j'ai mis ses meilleurs passages sur le papier.

Au pire moment, je n'avais plus envie de rien : ni de boire ni d'être sobre. Je me sentais rejeté hors de la vie. Au début du

voyage retour, j'en étais à essayer de croire ceux qui me disaient que les choses finiraient par s'améliorer, si je leur en laissais le temps. Et je n'ai jamais arrêté d'écrire. Certains textes étaient hésitants et plats, mais ils avaient le mérite d'exister. J'enfouissais ces pages malheureuses et sans grâce au fond de mon dernier tiroir et passais au projet suivant. Peu à peu, j'ai retrouvé le rythme ; puis, de nouveau, la joie. Je retournai à ma famille avec gratitude, à mon travail avec soulagement ; j'y retournai comme on retourne dans une villa d'été après un long hiver, en commençant par vérifier que rien n'a été volé ou abîmé pendant la mauvaise saison. Mais non. Tout était encore là, tout était entier. Une fois les tuyaux dégelés et l'électricité rétablie, tout marcha à la perfection.

38

La dernière chose dont je souhaite vous parler dans cette première partie est mon bureau. Pendant des années, j'ai rêvé de posséder une de ces espèces de grandes dalles en chêne massif qui écrasent la pièce – terminé le pupitre de môme dans la lingerie d'une caravane, terminées les tables riquiqui et encombrées dans une maison de location. En 1981, je m'offris le meuble de mes rêves, le disposant au milieu d'un grand bureau bien éclairé par de grandes verrières (un grenier d'écurie converti, à l'arrière de la maison). Pendant six ans, je me suis assis derrière ce bureau, ivre ou à l'état d'épave, comme un capitaine de bateau responsable d'une traversée n'allant nulle part.

Un an ou deux après avoir arrêté de boire, je me suis débarrassé du monstre pour installer à la place les éléments d'une pièce de séjour que je choisis avec ma femme, de même qu'un superbe tapis turc. Au début des années quatre-vingt-dix, avant qu'ils ne partent vivre leur vie, mes enfants y venaient parfois le soir pour regarder un match de basket ou un film à la télé et manger une pizza. Ils laissaient en général une pleine boîte de croûtes derrière eux, mais ça m'était égal. Ils venaient, ils avaient l'air d'avoir du plaisir à être avec moi et leur présence était une joie pour moi. J'achetai un autre bureau, un meuble superbe, fait à la main, deux fois plus petit que mon ancien brontosaure. Je le plaçai dans le coin le plus à

l’ouest de la pièce, sous la pente du toit. Une pente qui ressemble beaucoup à celle sous laquelle je dormais à Durham, mais il n’y a aucun rat dans les murs, pas de grand-mère sénile criant dans la nuit pour que quelqu’un aille donner du foin à Dick, le cheval. C’est là que je suis assis en cet instant, quinquagénaire depuis déjà quelque temps, la vue de plus en plus mauvaise, une patte folle, sans migraine de lendemain de cuite. Je fais ce que je sais faire, aussi bien que je suis capable de le faire. J’ai survécu à tous les trucs que je vous ai racontés (sans compter plein d’autres dont je n’ai pas parlé) et je vais maintenant vous dire tout ce que je pourrai sur le boulot. Comme promis, ce ne sera pas long.

Et pour commencer : mettez votre bureau dans un coin et, chaque fois que vous vous y installerez pour travailler, rappelez-vous pour quelle raison il n’est pas au milieu de la pièce. La vie n’est pas un système logistique destiné à soutenir l’art. C’est le contraire.

Qu’est-ce qu’écrire ?

De la télépathie, bien entendu. C’est amusant, si on y pense un peu : pendant des années, les gens ont discuté et argumenté pour déterminer si un tel phénomène était bien réel ; des types comme J.B. Rhine se sont creusé la tête pour créer un procédé expérimental valide permettant de l’isoler, et pendant tout ce temps-là, il était sous leur nez, comme la lettre volée d’Edgar Poe. Tous les arts dépendent à un degré ou un autre de la télépathie, mais je crois que ce sont les écrivains qui en donnent l’illustration la plus limpide. J’ai peut-être un préjugé favorable, mais, même si c’est le cas, nous nous en tiendrons à l’écriture, étant donné que c’est le thème sur lequel nous avons choisi de réfléchir ici.

Je m’appelle Stephen King. J’ai rédigé la première ébauche de cette partie sur mon bureau (celui qui est sous la pente du toit) par une matinée neigeuse de décembre 1997. J’ai l’esprit préoccupé. Par quelques soucis (mes yeux ne vont pas très bien, les courses de Noël ne sont même pas commencées, ma femme est dehors par ce temps avec un virus), mais aussi par des choses agréables (notre plus jeune fils nous a fait une visite surprise et je m’apprête à écouter « Brand New Cadillac » de Vince Taylor en concert avec The Wallflowers) ; mais en ce moment même tous ces trucs sont de côté. Je me trouve dans un autre endroit, dans un sous-sol plein de lumières brillantes et d’images claires. Un endroit que je me suis peu à peu construit au cours des années. Un endroit pour voir loin. Je sais que cela paraît un peu étrange, un peu contradictoire, qu’un endroit pour voir loin soit situé dans un sous-sol, mais c’est comme ça que je le vois. Si vous vous édifiez votre endroit pour voir loin, vous pouvez aussi bien le placer en haut d’un arbre que sur le toit du World Trade Center ou au bord du Grand Canyon. C’est « votre petit chariot rouge », comme l’a écrit Robert McCammon dans un de ses romans.

Ce livre doit paraître, selon ce qui a été prévu, en l’an 2000, à la fin de l’été ou au début de l’automne. Si les choses se sont bien passées, vous êtes quelque part plus loin que moi

dans le flot du temps… mais vraisemblablement, dans votre propre lieu pour voir loin, celui où vous allez pour recevoir les messages télépathiques. Non pas que vous ayez besoin d'y être réellement ; les livres sont des instruments de magie portables qui n'ont pas leur pareil. J'écoute souvent des livres enregistrés en voiture (jamais dans une version abrégée ; j'estime que les audio-livres abrégés sont une plaie), et j'en ai toujours un « vrai » sur moi, où que j'aille. On ne peut jamais savoir quand on aura besoin d'emprunter la sortie de secours : une file d'attente d'un kilomètre au péage, le quart d'heure qu'il faut passer à se barber dans quelque bâtiment administratif sinistre de la fac en attendant que votre prof principal (lui-même aux prises avec un casse-bonbons quelconque qui menace de se suicider parce qu'il a raté tel ou tel examen à la noix) sorte pour que vous puissiez avoir sa signature sur un formulaire d'abandon, le hall d'embarquement d'un aéroport, une laverie automatique par un après-midi pluvieux et, la pire situation de toutes, la salle d'attente de votre médecin, quand il faut de surcroît poireauter pendant une demi-heure pour se faire tripoter là où justement ça vous fait mal. En de tels moments, avoir un livre est vital. Si je dois passer un certain temps au purgatoire avant d'aller ailleurs, je crois que je m'en sortirai bien pourvu qu'il y ait une bibliothèque de prêt (et qu'elle ne soit pas constituée de livres de Danielle Steel et de romans de gare, ha ! ha ! tu peux parler, Steve !).

Autrement dit, je lis où je peux, mais j'ai un endroit préféré, comme vous, sans doute ; un endroit où la lumière est bonne, où les vibrations sont d'ordinaire fortes. Pour moi, c'est dans le fauteuil bleu de mon bureau. Pour vous, c'est peut-être la balancelle sur le porche, le rocking-chair de la cuisine, ou peut-être au lit, adossé à des oreillers. Lire au lit, voilà qui peut être divin, pour peu que vous ayez juste assez de lumière sur la page et n'ayez pas tendance à renverser le café ou le cognac sur les draps.

Supposons donc que vous soyez installé dans votre lieu de réception préféré et que je sois installé dans le lieu d'où j'émets le mieux. Nous allons devoir procéder à notre numéro de transmission de pensée non seulement à distance, mais

aussi dans le temps – chose qui ne pose d'ailleurs aucun problème. Si nous pouvons encore lire Dickens, Shakespeare et (moyennant quelques notes de bas de page) Hérodote, je crois que nous n'aurons pas de mal à gérer les trois années qui séparent 1997 de 2000. Et c'est parti ! Un authentique phénomène de télépathie *live !* Vous remarquerez que je ne cache rien dans mes manches et que mes lèvres ne remuent jamais. Pas plus que les vôtres, probablement.

Regardez bien. Voici une table recouverte d'un tapis rouge avec, posé dessus, une cage de la taille d'un aquarium pour un petit poisson. Dans la cage, il y a un lapin blanc au nez rose et aux yeux bordés de rose. Il tient dans ses pattes antérieures un bout de carotte qu'il grignote ave satisfaction. Sur son dos, se détachant nettement, figure le numéro 8 écrit à l'encre bleue.

Voyons-nous la même chose ? Il faudrait nous retrouver et comparer nos notes pour en être absolument sûr, mais je crois qu'on peut répondre par l'affirmative. Il va de soi que nous constaterions des variations : pour certains, le tapis de table sera plutôt vermillon, pour d'autres plutôt carmin, ou de toute autre nuance dans la gamme des rouges (pour les récepteurs daltoniens, il sera du gris sombre des cendres de cigares). Certains l'imagineront avec une bordure dentelée, d'autres avec une bordure droite. Ceux qui ont un goût prononcé pour la décoration y ajouteront peut-être de la dentelle, pas de problème, mon tapis de table est votre tapis de table, faites-vous plaisir.

De même, le matériau dans lequel sera construite la cage laisse beaucoup de place à l'interprétation individuelle. D'autant qu'elle est décrite selon les termes d'une comparaison approximative, qui ne peut servir que si vous et moi voyons le monde et mesurons les éléments qu'il contient avec un regard semblable. On risque certes d'être négligent, lorsqu'on fait des comparaisons approximatives, mais la seule solution alternative est de porter aux détails une attention obsessionnelle qui vous enlève tout plaisir à écrire. Que dois-je dire ? Que sur la table, il y a une cage de trois pieds six pouces de long, de deux pieds de large et de quatorze pieds de haut ? Ce n'est plusde la prose, mais un manuel d'instruction. Qui ne nous dit pas, en outre, dans quel matériau elle est

fabriquée. Du fil de fer ? Des tiges d'acier ? Du verre ? Mais est-ce si important ? Tous, nous comprenons que la cage est un objet au travers duquel on voit ; le reste nous est égal. Le plus intéressant, ici, n'est même pas la présence d'un lapin qui grignote une carotte, mais le numéro qu'il a sur le dos. Ce n'est pas un 6, pas un 4, pas un 19, mais un 8. C'est cela qui attire notre attention, et c'est cela que nous voyons tous. Je ne vous l'ai pas dit. Vous ne me l'avez pas demandé. Pas un instant je n'ai ouvert la bouche, et pas un instant vous n'avez ouvert la vôtre. Nous ne sommes même pas ensemble dans la même année, encore moins dans la même pièce… si ce n'est que nous sommes ensemble. Et proches.

Nous vivons une rencontre par l'esprit.

Je vous ai envoyé une table recouverte d'un tapis rouge, avec une cage posée dessus, et un lapin portant un numéro 8 bleu dans le dos. Vous avez reçu tout ça, en particulier ce 8 bleu. Nous sommes en pleine transmission télépathique. Pas un numéro de fakir à la noix ; de la véritable télépathie. Je ne vais pas davantage enfoncer le clou, mais avant que vous ne poursuiviez, il faut bien comprendre que je n'essaie pas de faire le malin ; qu'il y a bien quelque chose que je veux vous montrer.

Vous pouvez entreprendre cet acte, l'écriture, en étant nerveux, excité, plein d'espoir ou même de désespoir ; avec le sentiment que jamais vous n'arriverez à mettre sur la page tout ce que vous avez dans l'esprit et le cœur. Vous pouvez l'entreprendre les poings serrés, les yeux plissés, prêt à botter des culs et à relever des noms. Vous pouvez l'entreprendre parce que vous voulez épouser une fille, ou parce que vous voulez changer le monde. Vous pouvez l'entreprendre comme bon vous semble – mais pas à la légère. Permettez-moi de le répéter : *n'approchez pas la page blanche à la légère*.

Non que je vous demande de l'approcher avec révérence, ou sans vous poser de questions. Je ne vous demande pas davantage d'être politiquement correct ou de mettre de côté votre sens de l'humour (plaise à Dieu que vous en ayez un). Nous ne sommes ni dans un concours de popularité, ni aux jeux olympiques moraux, ni dans une église. Mais il s'agit

d’écrire, nom d’un chien, pas de laver la voiture ou de se maquiller les yeux. Si vous êtes capable de prendre l’écriture au sérieux, nous pouvons faire affaire. Si vous n’en êtes pas capable, ou si vous ne voulez pas, le moment est venu pour vous de refermer ce livre et de faire autre chose.

De laver la voiture, par exemple.

1- Premier pilote d’essai à avoir passé le mur du son.

2- *To have the rag on :* avoir ses règles.

3- *The old had a raw deal :* le vieux n’est vraiment pas gâté.

4- La traduction de ce texte se trouve en annexe, p. 373.

5- « L’équipe des fossoyeurs » *in Danse macabre*, Lattès, 1989.

6- L’allusion est moins mystérieuse qu’il n’y paraît si l’on se souvient que c’était l’époque où l’on voyait encore des communistes partout aux États-Unis.

7- Village imaginé par l’auteur de B.D. Al Capp, où se déroule la vie misérable et pleine d’humour de Lil’r Abner et de sa famille.

BOÎTE À OUTILS

1

Grand-père était charpentier
Il construisait des maisons, des magasins et des banques,
Il fumait des Camel à la chaîne
Et enfonçait des clous dans les planches.
Il était réglo avec le niveau,
Rabotait d'équerre toutes les portes,
Et votait pour Eisenhower
Parce que Lincoln avait gagné la guerre.

J'aime beaucoup ces paroles de chanson, dues à John Price, sans doute parce que mon grand-père était lui aussi charpentier. Pour les banques et les magasins, je ne sais pas, mais pour ce qui est des maisons, Guy Pillsbury en a construit largement sa part et il a certainement tout fait, pendant de nombreuses années, pour que l'océan Atlantique et les difficiles conditions hivernales de la côte Est n'emportent pas la Fondation Winslow Homer, à Prout's Neck. Fazza fumait des cigares, cependant, pas des Camel. C'était mon oncle Oren, également charpentier, qui fumait des Camel ; et lorsque Fazza a pris sa retraite, c'est oncle Oren qui hérita de sa boîte à outils. Je ne me rappelle pas si elle était dans le garage, le jour où je me suis laissé tomber le parpaing sur le pied, mais elle devait probablement se trouver à sa place habituelle, juste devant le coin où mon cousin Donald rangeait ses crosses de hockey, ses patins à glace et son gant de base-ball.

Cette boîte à outils était du genre maousse, comme on disait. Elle comportait trois niveaux, les deux premiers étant amovibles, et il y avait, dans les trois, des petits tiroirs conçus avec autant d'habileté que ceux d'une boîte à secrets chinoise. Elle avait été entièrement fabriquée à la main. Les planchettes, découpées dans un bois sombre, étaient reliées par des clous minuscules et des bandes de laiton. D'énormes loquets maintenaient le couvercle fermé ; ils ressemblaient, pour mes yeux d'enfants, à des fermoirs sur une gamelle de géant. L'intérieur de ce couvercle était tapissé de soie, une curiosité

d'autant plus frappante dans ce contexte par le motif qui l'ornait, des roses pompons tirant sur le rouge dont la couleur avait presque disparu sous les traînées noirâtres de graisse, de fumée et de crasse. Deux grandes poignées latérales permettaient de la porter. Vous ne risquiez pas de voir une telle boîte à outils sur les rayons des grands magasins spécialisés, Wal-Mart ou Western Auto, croyez-moi. Lorsque mon oncle en hérita, il trouva dans le fond une gravure tirée d'un des plus célèbres tableaux de Homer Winslow (je crois que c'était une marine, *The Undertow)*. Oncle Oren la fit authentifier quelques années plus tard par un expert de New York ; au bout d'encore quelques années, je crois qu'il l'a vendue pour un bon prix. Comment et pourquoi Fazza s'était retrouvé en possession de cette gravure reste un mystère, mais il n'y avait aucun mystère concernant la boîte à outils, puisqu'il l'avait fabriquée lui-même.

Un été, j'aidai mon oncle Oren à remplacerune moustiquaire à l'autre bout de la maison. Je pouvais avoir huit ou neuf ans. Je me souviens de l'avoir suivi, le cadre de rechange en équilibre sur la tête, comme un porteur indigène dans un film de Tarzan. Il tenait la boîte à outils par ses poignées, la trimbalant à hauteur de cuisses. Comme toujours, il portait des pantalons kaki et un t-shirt blanc propre. De la sueur perlait dans sa coupe en brosse grisonnante. Une Camel pendait à sa lèvre inférieure (lorsque je vins le voir, quelques années plus tard, un paquet de Chesterfield dans la pochette de ma chemise, oncle Oren les traita avec mépris de « cigarettes de bidasse »).

C'est avec un soupir de soulagement audible, une fois arrivé auprès de la fenêtre à la moustiquaire endommagée, qu'il posa par terre la boîte à outils. Lorsque Dave et moi essayions de la soulever du sol du garage, la tenant chacun par une poignée, c'est à peine si nous arrivions à la faire bouger. Nous n'étions que des petits enfants, à l'époque, mais j'ai tout de même la conviction qu'à pleine charge, la boîte à outils de Fazza devait bien peser entre trente-cinq et cinquante kilos.

Oncle Oren me laissa ouvrir les deux gros loquets. Les outils les plus courants étaient disposés dans le casier supérieur. On y trouvait un marteau, une scie, des tenailles,

quelques clefs plates, une clef à molette ; il y avait aussi un niveau avec au milieu sa mystique fenêtre jaune, une perceuse dont les différents accessoires étaient rangés avec soin quelque part dans les profondeurs de la boîte, et deux tournevis. C'est un tournevis que me demanda oncle Oren.

« Lequel ? demandai-je.

– L'un ou l'autre, ça ne fait rien », répondit-il.

L'écran endommagé était maintenu par des vis à tête crénelée et peu importait s'il utilisait le tournevis plat ou le cruciforme ; avec des vis à tête crénelée, on se contentait d'enfoncer le tournevis dans le trou et on tournait ; c'était aussi facile que de démonter un pneu une fois qu'on a desserré les boulons.

Oncle Oren retira les vis – huit en tout, dont il me confia la garde – puis enleva l'écran abîmé. Il l'appuya contre le mur et présenta la moustiquaire neuve devant l'encadrement. L'emboîtement était parfait, les trous de l'une étaient juste en face des trous de l'autre. Oncle Oren poussa un grognement satisfait. Il me reprit les vis les unes après les autres, les mit tout d'abord en place à la main, puis les vissa exactement comme il les avait dévissées, en insérant le tournevis dans les crénelages et en tournant dans l'autre sens.

Une fois la moustiquaire fixée, oncle Oren me tendit le tournevis et me demanda de le ranger dans la boîte à outils et de la refermer. J'obéis, mais j'étais intrigué. Je voulus savoir pourquoi, s'il n'avait eu besoin que d'un tournevis, il avait traîné la lourde boîte à outils de Fazza jusqu'à l'autre bout de la maison ; il aurait suffi de mettre le tournevis dans sa poche.

« C'est vrai, Stevie, répondit-il en se penchant pour saisir les poignées, mais vois-tu, je ne savais pas ce que je pourrais trouver d'autre à arranger une fois sur place, hein ? C'est mieux de toujours avoir tous ses outils avec soi. Sinon, tu risques de tomber sur quelque chose à quoi tu ne t'attendais pas et de te décourager. »

Ce que je veux suggérer par là est que si vous voulez écrire au mieux de vos possibilités, il vous incombe de construire votre propre boîte à outils, puis de vous muscler

suffisamment pour pouvoir la transporter. De cette façon, au lieu de vous retrouver devant des difficultés propres à vous décourager, vous pourrez peut-être disposer du bon outil et vous mettre sur-le-champ au travail.

La boîte à outils de Fazza avait trois niveaux. La vôtre, à mon avis, devrait en comporter au moins quatre. On pourrait sans doute aller jusqu'à cinq ou six, mais à partir d'un certain stade, votre boîte à outils risque d'être trop lourde pour être transportée, et elle perdrait par là sa vertu principale. Il vous faudra aussi des petits tiroirs pour vos vis, vos écrous et vos boulons, mais quant à ce que vous mettrez dedans… eh bien, c'est votre petit jardin secret, hein ? Vous allez découvrir que vous possédez déjà la plupart des outils dont vous aurez besoin, mais je vous conseille de les examiner un à un avant de les placer dans votre boîte. Essayez de les observer comme s'ils étaient nouveaux, rappelez-vous quelle est leur fonction, et si certains sont rouillés (ce qui est tout à fait possible, si vous ne les avez pas entretenus), nettoyez-les.

On place ses outils les plus usuels dans le compartiment du haut. Le plus usuel de ces plus usuels, le pain et le sel de l'écriture, c'est le vocabulaire. Dans ce cas, vous pouvezjoyeusement ranger celui dont vous disposez sans la moindre culpabilité, sans faire de complexe d'infériorité. Comme le disait la pute au matelot intimidé : « L'important, c'est pas ce que tu as, mon chou, mais comment tu t'en sers. »

Certains écrivains disposent d'un vocabulaire gigantesque ; ce sont des types qui savent manipuler des termes comme dithyrambe, conchyologie ou splendeur ombombrée, des gens qui ne font jamais une faute quand ils répondent aux questions à choix multiple de la rubrique *Enrichissez votre vocabulaire* du Reader's Digest. Tenez, prenons un exemple :

> Cette texture membraneuse, incorruptible et pratiquement indestructible, était un attribut inhérent à la forme d'organisation de la chose, dont la phylogenèse était à chercher du côté d'un cycle paléogéologique de l'évolution des invertébrés totalement hors de portée de nos capacités spéculatives.
>
> H.P. Lovecraft,
>
> *Les Montagnes hallucinées*

Vous aimez ? En voici un autre :

> Dans certaines (des coupes) on ne voyait aucun indice prouvant que quelque chose y aurait été planté ; dans d'autres, des tiges brunes desséchées portaient témoignage de quelque déprédation inouïe.
>
> T. Coraghessan Boyle,
>
> *Budding Prospects*

Et un troisième pour la bonne bouche, il va vous plaire :

> Quelqu'un arracha le foulard qui aveuglait la vieille femme et elle et le jongleur furent chassés à coups de taloche et lorsque la compagnie arriva pour dormir et que le maigre feu ronflait dans les rafales comme une chose vivante, ils s'accroupirent tous les quatre aux limites de sa lueur, au milieu de leurs étranges possessions, regardant comment les flammes dépenaillées s'enfuyaient dans le vent, comme aspirées dans le vide par quelque maelström, un tourbillon au milieu de ce désert devant lequel la fugacité de l'homme et ses supputations gisaient, annulées.
>
> Cormac McCarthy,
>
> *Méridien de sang*

D'autres écrivains utilisent un vocabulaire plus étroit et plus simple. Il peut paraître inutile d'en donner des exemples, mais je vais le faire tout de même, tout simplement parce que je les aime bien :

> Il s'est approché de la rivière. La rivière était là.
>
> Ernest Hemingway,
>
> *La Grande Rivière au cœur double*

> Ils surprirent le gosse faisant quelque chose de sale sous le banc de touche.
>
> Théodore Sturgeon,
>
> *Some of Your Blood*

> C'est ce qui s'est passé.
>
> Douglas Fairbain,
>
> *Shoot*

> Certains des hommes du propriétaire étaient bienveillants parce qu'ils avaient horreur de ce qu'ils avaient à faire, certains étaient très en colère parce qu'ils avaient horreur d'être cruels, et certains étaient froids parce qu'ils avaient découvert depuis longtemps qu'on ne pouvait, sinon, être propriétaire.
>
> John Steinbeck,
>
> *Les Raisins de la colère*

La phrase de Steinbeck est particulièrement intéressante. Elle compte cinquante mots. Sur ces cinquante mots, trente-neuf sont monosyllabiques. Sa structure est complexe ; son vocabulaire, en revanche, est pratiquement celui d'un livre de

lecture de cours préparatoire. *Les Raisins de la colère* sont, bien entendu, un roman remarquable. *Blood Meridian* aussi, même si je n'en comprends pas très bien des pans entiers. Et alors ? Je suis également incapable de déchiffrer les paroles de beaucoup de chansons que j'aime.

Il y a aussi des trucs que vous ne trouverez jamais dans le dictionnaire, qui relèvent pourtant du vocabulaire :

> « Yark yark yark yaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaak ! »
>
> « Héhéhéhéhéhéhéhé… Hooooooouuuuuuuuuuuh… t'as raison !… Vas-y, mec, dis-lui !… Hé, toi, là-haut !… »
>
> « Z'avez jamais rien vu de pareil… »
>
> Tom Wolfe,
>
> *Le Bûcher des vanités*

La dernière phrase est du langage des rues rendu phonétiquement. Rares sont les écrivains capables de le restituer à la lecture (Elmore Leonard en fait partie, comme Wolfe). Le langage des rues finit parfois dans le dictionnaire, mais on attend pour cela, prudemment, qu'il soit devenu désuet. Je ne crois pas que vous trouverez un jour *Yeggghhh* dedans.

Placez votre vocabulaire dans le compartiment supérieur de votre boîte à outils, et ne faites aucun effort conscient pour l'améliorer (ce qui finira par arriver à force de lectures, bien entendu… mais le temps s'en chargera). L'un des mauvais coups que vous pouvez porter au texte que vous écrivez serait d'en châtier le vocabulaire en cherchant à y introduire des mots longs ou rares parce que vous auriez honte des mots petits et courants que vous employez. Autant habiller votre chien ou votre chat en tenue de soirée. La pauvre bête se sentira mal à l'aise et l'auteur de cet acte de mignardise préméditée bien embarrassé. Faites-vous dès maintenant la promesse solennelle de ne jamais écrire *émolument* à la place de *paye* ou encore : *John prit le temps d'aller à la selle* alors que vous vouliez dire : *John prit le temps d'aller chier*. Si vous estimer que *aller chier* sera considéré comme choquant ou inapproprié par vos lecteurs, en revanche, sentez-vous libre d'écrire : *John prit le temps d'aller soulager ses intestins* ou, si le contexte est clair : *d'aller se soulager*. Je ne vous

demande pas de vous exprimer de façon grossière, mais d'être simple et direct. N'oubliez jamais que la première règle, en matière de vocabulaire, est d'utiliser le premier mot qui vous vient à l'esprit, s'il est approprié et expressif. Si vous hésitez et vous mettez à cogiter, vous finirez par trouver un autre mot – il y en a toujours un –, mais il ne sera sans doute pas aussi bon que le premier, ne traduira pas aussi bien ce que vous vouliez vraiment dire.

Cette question du sens est fondamentale. Si vous en doutez, pensez à toutes les fois où vous avez entendu quelqu'un dire : « Je suis incapable de le décrire », ou bien : « Ce n'est pas ce que je veux dire. » Pensez à toutes les fois où vous l'avez dit vous-même, sur un ton de frustration plus ou moins sérieuse. Le mot n'est qu'une représentation du sens ; il est rare qu'un écrivain, même le meilleur, arrive à approcher ce qu'il voulait dire. Cela étant, pourquoi vouloir rendre les choses encore pires en choisissant un mot qui n'est que le cousin de celui que vous vouliez réellement employer ?

Et sentez-vous libre de prendre le contexte en compte ; comme George Carlin l'a un jour fait remarquer, il y a certaines choses qui sont bien vues ici, mais très mal ailleurs.

2

La grammaire doit également figurer dans le compartiment supérieur de votre boîte à outils, et ne venez pas me casser les pieds avec vos plaintes exaspérées comme quoi vous ne *comprenez rien* à la grammaire, que vous *n'avez jamais rien compris* à la grammaire, que vous avez manqué la plupart des cours de grammaire, que c'est marrant d'écrire mais que la grammaire vous les brise menu.

On se calme. Nous n'en parlerons pas longtemps, parce que c'est inutile. Ou bien on intègre les principes de la grammaire de sa langue maternelle par la conversation et la lecture, ou bien on ne les intègre pas. L'objet du cours de grammaire n'est en réalité rien de plus que de donner un nom aux éléments du mécanisme.

Sans compter qu'on n'est plus en classe. Aujourd'hui que vous n'êtes plus obsédé(e) par l'idée (a) que votre jupe est trop

courte ou trop longue et que les autres vont se moquer de vous, (b) que vous ne serez jamais capable d'entrer dans l'équipe de natation de l'université, (c) que vous serez encore vierge et boutonneux (ou boutonneuse) le jour de la remise des diplômes (et jusqu'à votre mort, tant qu'on y est), (d) que le prof de physique va vous saquer, ou (e) que de toute façon, personne ne vous aime et ne vous a jamais aimé… à présent que toutes ces conneries hors sujet ont dégagé la piste, vous êtes en mesure d'étudier certaines questions académiques avec un niveau de concentration que vous étiez incapable d'atteindre quand vos hormones en folie vous faisaient délirer. Et lorsque vous vous y serez mis, vous découvrirez que vous savez déjà pratiquement tout ça ; qu'il s'agit avant tout, comme je l'ai déjà dit, de nettoyer la rouille des mèches et d'aiguiser les dents de la scie.

Et aussi… non, au diable tout ça. Si vous êtes capable de vous souvenir de tous les accessoires qui vont avec vos tenues les plus élégantes, de tout ce que contient votre sac à main, des résultats sportifs des New York Yankees ou des Houston Oilers, ou du nom du preneur de son de « Hang On Sloopy » par The McCoys, alors vous êtes capable de vous souvenir de la différence en anglais entre un gérondif (forme verbale utilisée comme nom) et un participe (forme verbale utilisée comme adjectif).

J'ai longuement réfléchi à la question de savoir si je devais ou non inclure des remarques détaillées sur la grammaire dans ce petit livre. J'étais d'autant plus tenté de le faire que je l'ai enseignée avec un certain succès au lycée (où elle se cachait sous la rubrique *Anglais des affaires)*, et que je l'avais aimée en tant qu'étudiant. La grammaire américaine n'a pas la robustesse de la grammaire anglaise (un publicitaire anglais ayant une formation convenable est capable de rédiger un texte sur les préservatifs annelés dans une langue proche de celle de la fichue *Magna Carta)*, mais elle a son charme, qui est celui du débraillé.

En fin de compte, j'ai décidé de m'abstenir, sans doute pour la même raison qui a poussé William Strunk à ne pas récapituler les principes de base dans sa première édition de *The Elements of Style* ; si vous ne les maîtrisez pas, il est trop

tard. Quant à ceux qui sont vraiment incapables de maîtriser la grammaire – comme je suis incapable de maîtriser certains *riffs* et changements de ton à la guitare –, ce livre n'est pas fait pour eux. En ce sens, je ne prêche que des convertis. Permettez-moi cependant encore quelques réflexions, si vous le voulez bien.

Nous utilisons, pour parler et écrire, un vocabulaire qui s'organise en fonction des sept éléments du discours (huit, si l'on compte les interjections, comme : *Oh ! Bon sang !* ou : *Cornegidouille !)*. Toute communication fondée sur ces éléments doit être organisée par des règles de grammaire acceptées par tous. Le non-respect de ces règles se traduit par de la confusion et des incohérences. Les entorses à la grammaire produisent des phrases bancales. Un de mes exemples préférés figure dans le livre de Strunk & White : « En tant que mère de cinq enfants avec un sixième en route, ma planche à repasser est toujours dépliée. »

Noms et verbes sont les deux éléments indispensables de tout écrit. Sans ceux-ci, aucun groupe de mots ne peut être une phrase, une phrase étant par définition constituée d'un sujet (nom) et d'un prédicat (verbe) ; elle commence par une lettre majuscule, se termine par un point et comporte une combinaison de termes dont le but est de produire une pensée complète, laquelle commence dans la tête de l'écrivain pour sauter dans celle du lecteur.

Est-on obligé d'écrire tout le temps des phrases complètes ? Loin de là. Si votre texte n'est fait que de fragments et de morceaux flottants, la police grammaticale ne va pas débarquer pour vous emmener. Même William Strunk, ce Mussolini de la rhétorique, reconnaît que le langage présente une délicieuse souplesse. « On a observé depuis longtemps, écrit-il, qu'il arrive aux meilleurs écrivains de dédaigner parfois les lois de la rhétorique. » Toutefois, il ajoute à cela une réflexion que je vous invite à méditer : « À moins d'être certain qu'il fait bien, il vaut mieux (qu'un écrivain) respecte les règles. »

La clause significative, ici, est : *à moins d'être certain qu'il fait bien*. Si vous n'avez pas une maîtrise au moins

rudimentaire de la manière dont les éléments du discours s'articulent pour produire une phrase cohérente, comment pouvez-vous avoir la certitude de bien faire ? Et comment, tant qu'on y est, saurez-vous que vous faites mal ? La réponse est bien entendu que vous ne pourrez en être certain, que vous ne le saurez pas. Qui maîtrise les rudiments de la grammaire trouve en son cœur une réconfortante simplicité, un système où il n'y a que des noms, mots qui désignent, et des verbes, mots qui agissent.

Prenez un nom quelconque, conjuguez un verbe avec et vous avez une phrase. Ça ne rate jamais. *Les rochers explosent. Jane transmet. Les montagnes flottent*. Toutes ces phrases sont parfaites. Sur le plan rationnel, elles n'ont guère de sens, mais même les plus bizarres *(Les prunes déifient !)* ont quelque chose de poétique qui n'est pas sans charme. La simplicité de la construction nom-verbe est utile ; elle a au moins l'avantage de vous procurer un filet de sécurité quand vous écrivez. Strunk & White nous mettent en garde contre une série ininterrompue de phrases trop simples, mais les phrases simples sont la voie que l'on peut suivre lorsqu'on a peur de se fourvoyer dans les méandres de la rhétorique – toutes ces clauses restrictives et non restrictives, ces éléments modificateurs, ces appositions et ces phrases à construction complexe. Si vous vous mettez à paniquer à la vue de ce territoire pour lequel vous êtes peut-être démuni de cartes, rappelez-vous simplement que les rochers explosent, que Jane transmet, que les montagnes flottent et que les prunes déifient. La grammaire n'est pas juste un truc casse-bonbons ; elle est le bâton sur lequel vous vous appuyez pour que vos pensées partent du bon pied et cheminent. Sans compter que toutes ces phrases ont très bien fonctionné pour Hemingway, non ? Même ivre mort, il n'en restait pas moins un putain de génie.

Si vous voulez réaffûter votre grammaire, allez chez les bouquinistes et procurez-vous un exemplaire de la *Warriner's English Grammar and Composition* – ce livre que nous avons tous rapporté à la maison pour le recouvrir de papier d'emballage quand nous étions au lycée. Vous aurez le soulagement et, je crois aussi, le ravissement de découvrir que

tout ce que vous avez besoin de savoir se trouve résumé dans l'introduction et le dernier chapitre.

3

En dépit de la brièveté de son manuel stylistique, William Strunk trouve le temps de dire ce qu'il n'aime pas en matière de grammaire et d'usage. Il détestait une expression comme : *le corps enseignant*, par exemple, voyant dans celle-ci une connotation vampiresque déplacée, et lui préférait le mot *professorat*. Il trouvait le verbe *personnaliser* prétentieux (il estimait qu'il valait mieux dire *un papier à lettres à entête* que *un papier à lettres personnalisé)*. Il détestait les phrases commençant par : *Le fait est que…* ou l'expression : *Alongthese lines (dans cet esprit)*.

J'ai mes propres détestations ; je considère que quiconque utilise l'expression *That's so cool (c'est superchouette)* devrait être mis au piquet et celles, beaucoup plus odieuses, *At this point in time (à ce stade)* et *at the end of the day (en fin de compte)* devrait être envoyé au lit sans dîner (ou sans papier à écrire). Deux de mes autres sujets d'irritation préférés relèvent de ce niveau d'écriture des plus élémentaires, et je tiens à m'en débarrasser avant de poursuivre.

Les verbes se présentent sous deux formes, la voix active et la voix passive. Avec un verbe actif, le sujet de la phrase est celui qui fait l'action. Avec un verbe passif, quelque chose est fait au sujet de la phrase. Le sujet laisse la chose se faire. *Vous devriez éviter la voix passive*. Ce n'est pas moi qui le dis ; le conseil figure déjà dans *The Elements of Style*.

Messieurs Strunk & White ne cherchent pas à savoir pourquoi tant d'écrivains ont recours à la voix passive ; moi, si. Je pense que les écrivains timides la chérissent pour la même raison que les amants timides chérissent des partenaires passives (ou passifs). La voix passive, c'est la sécurité. Pas d'action à prendre en compte, avec les ennuis afférents ; le sujet n'a qu'à fermer les yeux et penser à l'Angleterre, pour paraphraser la reine Victoria. Je soupçonne, en outre, que les écrivains qui ne sont pas sûrs d'eux ont aussi l'impression que la voix passive donne de l'autorité à la chose écrite, voire de la

majesté. Si vous trouvez majestueux les manuels pratiques et les attendus des avocats, ce doit être vrai.

Un timide écrira : *La réunion sera tenue à sept heures* parce que cela lui fait croire que, la phrase étant formulée ainsi, les gens seront persuadés qu'il sait de quoi il parle. Foin de cette vision traîtresse des choses ! Ne soyez pas une lavette ! Redressez les épaules, tendez le menton et prenez les choses en mains ! Écrivez : *La réunion aura lieu à sept heures*. Et voilà… vous ne vous sentez pas mieux ?

Bien sûr, je ne prétends pas qu'il faille proscrire la voix passive. Supposons, par exemple, qu'un type meure dans sa cuisine mais se retrouve ailleurs un peu plus tard. *Le corps fut transporté depuis la cuisine et déposé sur un sofa* est une façon tout à fait correcte de décrire ce qui s'est passé, même si *fut transporté* me tape sur les nerfs. J'accepte cette formulation, mais je ne la recommande pas. Je recommanderais, en revanche, quelque chose comme : *Freddy et Myra transportèrent le corps jusque dans le salon et l'installèrent sur le sofa*. Pourquoi faudrait-il que le corps soit le sujet de la phrase, d'ailleurs ? Il est mort, bonté divine ! Cornegidouille !

Deux pages à la voix passive – c'est-à-dire comme dans tout bon document d'affaires qui se respecte, sans même parler de bataillons de mauvais romans – me donnent envie de hurler. C'est faiblard, c'est alambiqué et trop souvent tortueux. Imaginez un peu : *Mon premier baiser sera toujours synonyme, dans mon souvenir, de la façon dont s'est commencée mon histoire d'amour avec Shayna*. Oh, sacredieu ! – quelqu'un n'a pas pété ? Une façon plus simple d'exprimer cette idée, mais aussi plus tendre et plus forte, pourrait être : *Mon histoire d'amour avec Shayna commença avec notre premier baiser. Je ne l'oublierai jamais*. Je ne trouve pas ça bien génial, à cause de la répétition de *avec* à deux mots de distance, mais au moins nous sommes débarrassés de cette affreuse voix passive.

Vous remarquerez peut-être aussi qu'il est beaucoup plus simple de suivre la pensée de l'auteur quand elle est séparée en deux éléments. Ce procédé facilite les choses pour le lecteur,

et le lecteur doit être votre principal souci ; sans votre Fidèle Lecteur, vous n'êtes qu'une voix couinant dans le vide. Et ce n'est pas forcément une balade de tout repos que d'être à la réception. « [William Strunk] estimait que le lecteur se retrouve la plupart du temps dans une situation confuse, a écrit E.B. White dans son introduction à *The Elements of Style*. [Qu'il] patauge dans un marécage et qu'il était du devoir de quiconque écrivant en anglais d'assécher rapidement ce marécage et de ramener le malheureux sur la terre ferme, ou au moins de lui lancer une corde. » Mettez-vous bien ça dans le crâne : *l'écrivain lance la corde*, et non *la corde a été lancée par l'écrivain*. S'il vous plaît…

L'autre conseil que j'aimerais donner avant de passer au deuxième compartiment de la boîte à outils est celui-ci : *l'adverbe n'est pas un ami*.

Les adverbes, vous vous en souvenez sans doute car ça traîne dans tous les livres de grammaire, sont des mots qui modifient les verbes, les adjectifs ou les autres adverbes. Des mots qui se terminent en général en *-ment (-ly* en anglais). Comme la voix passive, ils donnent l'impression d'avoir été créés pour le bonheur des écrivains timides. Lorsqu'il utilise la voix passive, l'écrivain trahit en général sa peur de ne pas être pris au sérieux ; elle est la voix des petits garçons à la moustache dessinée au cirage et des petites filles clopinant dans les talons hauts de maman. Avec l'adverbe, l'écrivain trahit le fait qu'il craint de ne pas s'être exprimé avec clarté, d'être passé à côté de ce qu'il voulait souligner ou du tableau qu'il voulait esquisser.

Prenons la phrase : *Il referma brutalement la porte*. Phrase qui n'a rien de bien terrible (mis à part qu'elle emploie la voix active), mais demandons-nous si *brutalement* a bien sa place ici. On peut faire remarquer qu'il exprime une différence de degré entre : *Il referma la porte*, et : *Il claqua la porte*. Je veux bien. Mais… et le contexte ? Que faites-vous de toute la prose qui précède et éclaire les choses (pour ne pas dire qu'elle nous a peut-être aussi émus) avant qu'on en arrive à : *Il referma brutalement la porte ?* Ne devrait-on pas déjà savoir comment notre héros va refermer la porte ? Si ce qui précède nous

éclaire, *brutalement* n'est-il pas de trop ? N'est-ce pas redondant ?

J'ai quelqu'un, dans mon dos, qui m'accuse d'être assommant et de faire de la rétention anale. Que nenni. J'estime que la route menant en enfer est pavée d'adverbes et je le crierai sur les toits. Pour le dire autrement, les adverbes sont comme les pissenlits. Un seul et unique sur votre pelouse, c'est ravissant. Oubliez de l'arracher et, quelques jours plus tard, vous en aurez cinq, puis cinquante le lendemain et, mes chers frères et sœurs, votre pelouse sera recouverte *totalement, complètement* et *superlativement* de pissenlits. Et lorsque vous comprendrez que ce sont des mauvaises herbes, *aïe !* il sera trop tard.

Je peux jouer franc-jeu avec les adverbes, cependant. Bien sûr que si. À une exception près : quand ils accompagnent des verbes déclaratifs. N'utilisez les adverbes, dans ces cas-là, qu'avec la plus extrême parcimonie, que dans les circonstances les plus rares et les plus particulières – j'insiste. Et même là, on peut encore les éviter. Pour être certain que nous nous comprenons bien, examinons ces trois phrases :

« Pose-le ! » cria-t-elle.

« Rends-le-moi, supplia-t-il, il m'appartient. »

« Ne soyez pas idiot, Jekyll », dit Utterson.

Dans ces phrases, *cria, supplia, dit* sont des verbes qui permettent de savoir qui parle. Et à présent, examinons ces variantes douteuses :

« Pose-le ! » cria-t-elle agressivement.

« Rends-le-moi », supplia-t-il abjectement, il m'appartient. »

« Ne soyez pas idiot, Jekyll », dit Utterson dédaigneusement.

Ces trois dernières phrases sont toutes plus faibles que les trois premières, ce que verront tout de suite la plupart des lecteurs. La dernière est la meilleure du lot, car elle est un simple cliché, tandis que les deux autres sont d'emblée ridicules. Ces verbes déclaratifs sont connus en Amérique sous le nom de « swifties » à cause de Tom Swift, courageux inventeur-héros dans une série de romans pour jeunes garçons écrits par Victor Appleton. Celui-ci était friand de phrases comme : *« Mon père m'a aidé pour les équations », dit Tom*

modestement. Quand j'étais adolescent, on jouait à un jeu consistant à inventer des *swifties* plus ou moins humoristiques « Vous êtes très adroit, dit-il maladroitement », est l'une de celles dont je me souviens ; une autre était : « Je suis le plombier, dit-il avec aplomb. » (Dans ce cas, le modificateur est une locution adverbiale). Lorsque vous vous demandez si, dans un dialogue, il faut ou non qu'un pissenlit-adverbe accompagne le verbe déclaratif, je vous suggère de vous poser aussi la question de savoir si vous aimeriez que votre prose serve à amuser la galerie dans des charades.

Certains écrivains tentent de contourner la règle *pas-d'adverbe* en shootant le verbe déclaratif aux stéroïdes anabolisants. Le résultat est bien connu de tous les lecteurs de littérature de gare :

> *« Pose ce revolver, Utterson ! » grinça Jekyll.*
>
> *« Continue de m'embrasser ! » hoqueta Shayna.*
>
> *« Espèce de sale allumeuse ! » éructa Bill.*

N'écrivez pas comme ça… s'il vous plaît !

Le verbe déclaratif le plus courant est *dit*, comme dans *dit-il, dit-elle, dit Bill, dit Monica*. Si vous avez envie de lire des textes où cette règle est mise sans faille en pratique, lisez ou relisez un roman de Larry McMurtry, l'ayatollah des verbes déclaratifs. Voilà qui doit vous paraître fichtrement faux-cul de ma part, mais je suis tout à fait sincère. McMurtry n'a pas laissé pousser beaucoup de pissenlits sur sa pelouse. Il se fie au procédé du *dit-il/dit-elle* dans les passages de crise émotionnelle (il s'en trouve beaucoup dans les romans de McMurtry). Allez en paix et faites de même…

Sommes-nous dans le cas de figure du *Faites ce que je dis, pas ce que je fais ?* Le lecteur a tout à fait le droit de poser la question, et il est de mon devoir de lui donner une réponse honnête. Eh bien oui, nous sommes dans ce cas-là. Il vous suffit de jeter un coup d'œil à l'un de mes romans pour voir que je suis un pécheur comme un autre. Je me suis assez bien débrouillé pour éviter la voix passive, mais j'ai pelleté pas mal d'adverbes avec le temps, y compris (j'ai honte de l'avouer) dans des dialogues avec verbes déclaratifs, même si je ne suis jamais tombé aussi bas que *grinça-t-il* ou *éructa-t-il*. Quand je

me livre à ce péché, c'est en général pour la même raison que mes collègues écrivains : parce que j'ai peur que, sinon, le lecteur ne me comprenne pas.

Je suis convaincu que la peur est à l'origine de la plupart des mauvais textes. Si l'on écrit pour se faire plaisir, cette peur peut n'être que légère, et j'ai d'ailleurs employé le terme *timidité* pour en parler. Cependant, si l'on travaille avec l'épée de Damoclès d'une date butoir – une dissertation à remettre en classe, un article de journal, le test aux aptitudes scolaires –, cette peur peut être intense. Dumbo réussissait à voler grâce à une plume magique ; vous pouvez éprouver le besoin de vous servir de la voix passive ou de l'un de ces affreux adverbes pour la même raison. Mais rappelez-vous, avant cela, que Dumbo n'avait pas besoin de plume ; la magie était en lui.

Vous savez probablement de quoi vous parlez, vous pouvez sans doute donner toute son énergie à votre prose avec des verbes à la voix active. Et vous devez avoir écrit votre histoire de telle manière que lorsque vous utilisez *dit-il*, le lecteur saura comment votre personnage l'a dit : vite ou lentement, avec joie ou tristesse. Peut-être votre homme patauge-t-il dans un marécage et faut-il lui envoyer une corde pour le tirer de là… mais pas besoin de l'assommer avec cent pieds de câble d'acier.

Un bon texte peut souvent être le fruit d'une attitude : celle de quelqu'un qui n'a plus peur et qui est sans affectation. L'affectation elle-même, qui commence avec le besoin de définir certains textes comme bons et d'autres comme mauvais, est une attitude redoutable. Les bons textes sont ceux pour lesquels on a fait le bon choix lorsqu'il s'est agi de définir les outils avec lesquels on prévoyait de travailler.

Aucun écrivain ne sort entièrement indemne de ces critiques. Bien que William Strunk eût pris White entre ses griffes quand ce dernier n'était qu'un jeune étudiant de Cornell (donnez-les-moi quand ils sont jeunes et ils m'appartiendront toujours, hé ! hé ! hé !), et bien que White eût compris et partagé les préjugés de Strunk sur le style médiocre et la pensée médiocre qui en est la source, il admet : « Je suppose que j'ai écrit *le fait est que*… mille fois dans l'effervescence de

la composition, et que je l'ai supprimé cinq cents fois, la fièvre retombée. N'en faire sauter que cinq cents aussi tard dans ma carrière, ne pas réussir à éviter ce piège grossier plus d'une fois sur deux, voilà qui m'attriste… » Ce qui n'empêcha pas White de continuer à écrire pendant pas mal d'années, après avoir révisé le « petit livre » de Strunk en 1957. De mon côté, je continuerai à écrire en dépit de défaillances aussi stupides que : *« Vous n'êtes pas sérieux », dit Bill avec incrédulité*. Il en ira de même pour vous. Il y a un noyau tout de simplicité au cœur de la langue anglaise et de sa variante américaine, mais il n'en est pas pour autant facile à saisir. Tout ce que je vous demande est de faire aussi bien que vous pouvez et de vous rappeler que, s'il est humain de déposer des adverbes le long de ses phrases, écrire *dit-il/dit-elle* est divin.

4

Enlevez à présent le compartiment du haut de votre boîte à outils, celui du vocabulaire et de tous les trucs grammaticaux. Le compartiment suivant contient les éléments de style auxquels j'ai déjà fait allusion. Strunk et White proposent les meilleurs instruments (et les meilleures règles) que l'on peut espérer et les décrivent avec clarté et simplicité. Ils sont présentés avec une rigueur rafraîchissante, à commencer par la règle de formation des possessifs anglais – toujours ajouter le *'s*, même lorsque le mot modifié se termine par un *s* (on écrit *Thomas's bike*, et non *Thomas' bike*) –, pour se terminer par des propositions sur la meilleure manière de placer la partie la plus importante d'une phrase. Chacun a droit à son opinion en la matière, mais je ne crois pas que *c'est avec un marteau qu'il a tué Frank* vaudra jamais *Il a tué Frank à coups de marteau*.

Avant d'en finir avec les éléments qui sont à la base de la forme et du style, il faut s'arrêter un instant sur le paragraphe, la deuxième forme d'organisation du texte, après la phrase. Pour cela, prenez un roman quelconque sur votre étagère ; de préférence un texte que vous n'avez pas lu (ce dont je parle s'applique à la prose en général, mais étant donné que je suis auteur de romans, c'est surtout à des romans que je pense quand je traite de l'écriture). Ouvrez le livre vers le milieu et étudiez-en quelques pages. Observez-en la présentation, les

lignes du texte, les marges, mais avant tout les espaces qui signalent la fin et le début des paragraphes.

Sans même en avoir lu une ligne, vous pouvez déjà dire si cet ouvrage sera facile ou ardu à lire, pas vrai ? Les livres faciles comportent de nombreux paragraphes courts – y compris des dialogues dans lesquels ces paragraphes peuvent ne comporter qu'un mot ou deux – et beaucoup d'espaces blancs. Ils sont aussi légers que les meilleures meringues. Les livres difficiles, les livres pleins d'idées, de passages narratifs, de descriptions, ont un aspect plus rébarbatif. Un aspect compact. Les paragraphes sont presque aussi importants pour leur aspect que pour ce qu'ils disent ; ils trahissent les intentions de l'auteur.

Dans des passages d'explication, de commentaire, les paragraphes se doivent d'être nets et pratiques. Le paragraphe idéal comporte une phrase présentant le sujet, suivie d'autres qui expliquent ou amplifient la première. En voici deux, tirés du toujours populaire « essai libre », qui illustrent cette forme simple mais efficace d'écriture :

> À dix ans, je redoutais ma sœur. Megan ne pouvait venir dans ma chambre sans casser au moins l'un de mes jouets préférés, en général le préféré de mes préférés. Son regard avait le pouvoir magique de décoller l'adhésif ; il suffisait qu'elle regarde un poster pour qu'il tombe au sol quelques secondes plus tard. Les vêtements qui me plaisaient le plus disparaissaient de mon placard. Non pas qu'elle les ait emportés (du moins, je ne crois pas), mais ils devenaient introuvables. C'était en général des mois plus tard que je découvrais, sous le lit, au milieu des moutons de poussière, ce t-shirt tant aimé, ces Nike que j'adorais porter. Lorsque Megan étaitdans ma chambre, la stéréo tombait en rideau, les stores remontaient brusquement en claquant sur leur enrouleur et, le plus souvent, l'ampoule de ma lampe de chevet grillait.
>
> Elle était aussi capable de cruauté volontaire. Un jour, elle versa du jus d'orange dans mes céréales. Une autre fois, elle fit gicler de la pâte dentifrice dans le bout de mes chaussettes pendant que j'étais sous la douche. Et bien qu'elle ne l'ait jamais reconnu, je suis sûr que chaque fois que je m'endormais sur le canapé, pendant la mi-temps des matchs de football, le dimanche après-midi à la télé, elle me collait ses crottes de nez dans les cheveux.

Les essais libres sont, d'une manière générale, des textes idiots et creux ; à moins de devenir chroniqueur dans la feuille de chou locale, rédiger ce genre de fadaises ne vous sera jamais d'aucune utilité dans le monde tel qu'il est. Les professeurs ne les demandent que parce qu'ils sont à court d'idée sur la meilleure manière de vous faire perdre votre

temps. Le thème bateau par excellence s'intitule : *Comment j'ai passé les grandes vacances*. J'ai animé un atelier d'écriture pendant un an à l'université du Maine à Orono et j'ai eu une classe qu'on aurait crue constituée uniquement de majorettes et de joueurs de football. Ils adoraient les essais libres, auxquels ils faisaient l'accueil joyeux qu'on réserve aux vieux copains de classe. Je résistai tout un semestre à la tentation de leur demander d'écrire deux pages de leur meilleure prose sur le sujet : *Si Jésus était mon coéquipier*. Ce qui m'a retenu fut la terrible certitude que la plupart d'entre eux s'y seraient attelés avec enthousiasme et que certains auraient été émus jusqu'aux larmes pendant les affres de la composition.

On peut donc mesurer toute la force du paragraphe de forme classique jusque dans l'essai libre. La phrase déterminant le sujet suivie de ses explicationset commentaires exige que l'écrivain organise ses pensées et constitue sa meilleure assurance de ne pas s'éloigner du sujet. Cela dit, s'éloigner du sujet n'est pas un drame dans l'essai libre ; c'est même finalement *de rigueur*. C'est cependant une très mauvaise habitude à prendre quand on travaille sur des sujets plus sérieux et de manière plus rigoureuse. Un texte est de la pensée filtrée. Si votre thèse de doctorat n'est pas mieux organisée qu'une composition scolaire intitulée : *Pourquoi Shania Twain me branche*, vous risquez de gros ennuis.

Dans la fiction, les paragraphes sont moins structurés ; ils constituent le rythme et non la mélodie. Plus vous lirez et écrirez de romans, plus vous constaterez que vos paragraphes se forment tout seuls. Et c'est à cela qu'il faut aboutir. Lorsqu'on compose, il vaut mieux ne pas trop penser aux coupures des paragraphes ; l'astuce est de les laisser s'imposer de façon naturelle. Vous pouvez toujours corriger le tir plus tard si ça ne vous plaît pas. C'est la raison d'être de la relecture. Prenons un autre exemple :

> La chambre de Big Tony ne ressemblait pas du tout à ce que Dale avait imaginé. Il y régnait une bizarre lumière jaunâtre qui lui rappelait les motels bon marché qu'il avait fréquentés, ceux qui semblaient toujours avoir une vue panoramique sur le parking. Une seule image : la pin-up du mois de mai punaisée de travers sur le mur. Une chaussure noire brillante dépassait de sous le lit.

« Je pige pas pourquoi vous arrêtez pas de me poser des questions sur O'Leary, dit Big Tony. Vous croyez qu'ça va changer mon histoire ?

– Ça pourrait ?

– Quand votre histoire est vraie elle change pas. La vérité reste la vérité, toujours la même connerie barbante. »

Big Tony s'assit, alluma une cigarette, se passa la main dans les cheveux.

« J'ai pas revu ce con d'Irlandais depuis l'été dernier. Je le laissais traîner dans le coin parce qu'il me faisait rire, une fois il m'a même montré un truc qu'il avait écrit sur comment ça serait si Jésus faisait partie de son équipe de football, il avait une image du Christ dans son casque et ses protège-genoux et tout le tremblement… mais quel sale emmerdeur il est devenu ! Qu'est-ce que je regrette de l'avoir rencontré ! »

On pourrait faire un cours complet d'écriture sur ce bref passage. On y traiterait du verbe déclaratif (pas indispensable quand on sait qui parle : règle 17, enlevez tout mot inutile des passages d'action), des transpositions phonétiques du langage parlé (pige pas, qu'ça va), de l'utilisation de la virgule (il n'y en a pas dans la phrase : *Quand votre histoire est vraie elle ne change pas*, parce que je voulais qu'on l'entende sortir d'une traite), de la décision d'employer tel niveau de langue ; rien que des trucs qui relèvent du premier compartiment de la boîte à outils.

Mais tenons-nous-en aux paragraphes. Remarquez comme ils coulent facilement, les étapes et le rythme de l'histoire commandant leur ouverture et leur fermeture. Le premier est de forme classique, puisqu'il commence par une phrase d'ouverture commentée par celles qui suivent. D'autres sont seulement nés de la nécessité de séparer les éléments du dialogue appartenant à Big Tony et à Dale.

Le paragraphe le plus intéressant est le cinquième : *Big Tony s'assit, alluma une cigarette, se passa la main dans les cheveux*. Il ne compte qu'une seule phrase, ce qui n'est presque jamais le cas pour les paragraphes d'explication ; ce n'est même pas une bonne phrase, techniquement parlant. Pour qu'elle soit parfaite, au sens des règles édictées par le Warriner's, elle devrait comporter une conjonction *(et se passa la main…)*. Et au fait, quelle estla fonction de ce paragraphe ?

Tout d'abord, s'il est techniquement incorrect, il frappe juste, dans le contexte de tout le passage. Sa brièveté et son style télégraphique introduisent un changement de rythme,

gardent sa vivacité au texte. Jonathan Kellerman, l'auteur de livres à suspense, emploie très habilement cette technique. Dans *Survival of the Fittest*, il écrit : *Trente pieds de fibre de verre peinte en blanc avec un filet gris, voilà le bateau. Mâts très hauts, voiles carguées. Avec* SATORI *peint sur la coque en lettres noires rehaussées d'or*.

Le risque est d'abuser de la phrase fragmentée, ce qui arrive parfois à Kellerman ; mais ce procédé est admirable quand on souhaite affiner la narration, créer des images claires et des tensions, tout comme pour varier l'écriture. Une série de phrases grammaticalement impeccables peut rendre cette écriture plus raide, moins adaptée et souple. Ça donne des boutons aux puristes, qui rejetteront cette idée jusqu'à leur dernier souffle, mais ce n'en est pas moins vrai. L'écrit n'a pas à être toujours en cravate, souliers lacés. L'objet de la fiction n'est pas la correction grammaticale, mais d'accueillir un lecteur et de lui raconter une histoire… et même de lui faire oublier, si possible, qu'il lit une histoire. Le paragraphe d'une seule phrase ressemble davantage au langage parlé qu'écrit, et c'est très bien comme ça. Écrire, c'est séduire. Bien s'exprimer fait partie du jeu de la séduction – sinon, pourquoi tant de couples qui commencent la soirée au restaurant la termineraient-ils au lit ?

Les autres raisons d'être de ce paragraphe relèvent de la mise en scène, d'une caractérisation mineure mais utile du personnage et de son cadre ; il constitue aussi un moment de transition vital. Après avoir protesté de la véracité de son histoire, Big Tony en vient à évoquer les souvenirs qu'il a gardés d'O'Leary. Étant donné que le locuteur ne change pas, on aurait pu inclure dans le même paragraphe le fait que Tony s'assoit et allume une cigarette, le dialogue reprenant dans la foulée, mais l'auteur n'a pas choisi ce procédé. Big Tony prenant une nouvelle direction, il a préféré couper le dialogue en deux paragraphes distincts. C'est une décision spontanée, prise pendant la rédaction, entièrement fondée sur le rythme que l'auteur sent battre dans sa tête. Ce rythme fait partie de son équipement génétique (Kellerman crée beaucoup de paragraphes parce qu'il en *entend* beaucoup), mais c'est aussi le résultat de milliers d'heures passées par l'auteur à rédiger et

des dizaines de milliers d'heures qu'il a passées à lire les compositions des autres.

Je défendrais volontiers l'idée que c'est le paragraphe, et non la phrase, qui constitue l'unité de base de l'écriture ; qu'il est le lieu où se constitue la cohérence et où les mots ont une chance de devenir plus que des mots. S'il faut donner un coup d'accélérateur, c'est au niveau du paragraphe que ça se passe. C'est un instrument d'une merveilleuse souplesse, pouvant être constitué d'un seul mot ou s'étirer sur des pages (l'un des paragraphes du roman historique *Paradise Falls* de Don Robertson compte seize pages ; on trouve, dans *Raintree Country* de Ross Lockridge, des paragraphes presque aussi longs). Vous devez apprendre à bien les maîtriser si vous voulez bien écrire. Autrement dit, beaucoup vous exercer ; il faut apprendre à trouver le rythme.

5

Reprenez ce livre dans lequel je vous ai déjà demandé de jeter un coup d'œil, d'accord ? Son poids, dans votre main, suffit à vous révéler autre chose, sans que vous en lisiez un mot. À vous révéler quelque chose sur sa longueur, bien sûr, mais plus : sur l'engagement pris par l'auteur afin de créer l'œuvre, l'engagement que doitprendre le Fidèle Lecteur qui entreprend de le digérer. Non pas que la longueur et le poids d'un livre suffisent à indiquer qu'il est bon ; beaucoup de vastes fresques ne sont que de vastes fumisteries – demandez donc à mes critiques, qui viennent pleurer sur le fait qu'on rase des forêts canadiennes entières pour publier mes élucubrations. De même, la brièveté n'est pas synonyme de délicatesse. Dans certains cas *(Sur la route de Madison*, par exemple), la brièveté est synonyme de mièvrerie. Mais cet engagement pris par l'auteur, que le livre soit bon ou mauvais, un succès ou un échec, est bien réel. Les mots ont du poids. Demandez à ceux qui travaillent au service expédition dans l'entrepôt d'un éditeur ou dans les réserves d'une grande librairie.

Les mots engendrent des phrases ; les phrases engendrent des paragraphes ; parfois, les paragraphes hâtent le pas et

commencent à respirer. Imaginez, par exemple, le monstre de Frankenstein allongé sur sa dalle. Arrive l'éclair, non pas du ciel, mais d'un modeste paragraphe fait de mots. Peut-être s'agit-il du meilleur paragraphe que vous ayez jamais écrit, quelque chose de fragile et à la fois si riche de possibilités que vous en tremblez. Vous vous sentez comme a dû se sentir Victor Frankenstein lorsque son assemblage de pièces détachées cousues main a tout à coup ouvert ses yeux jaunâtres et larmoyants. *Oh, mon Dieu, il respire !* vous dites-vous tout d'un coup. *Peut-être même pense-t-il ! Que diable dois-je faire, à présent ?*

Passer au troisième compartiment, bien entendu, et vous mettre à écrire de la vraie fiction. Pourquoi pas ? De quoi avez-vous peur ? Les charpentiers ne construisent pas des monstres, après tout, mais des maisons, des magasins et des banques. Une planche à la fois dans certains cas, une brique à la fois dans d'autres. Vous bâtirez votre roman paragraphe après paragraphe, à l'aide de votre vocabulaire et de vos connaissances grammaticales et stylistiques de base. Tant que vous resterez réglo avec le niveau et que vos portes seront d'équerre, vous pourrez édifier ce qui vous chante – des châteaux, si vous en avez l'énergie.

Existe-t-il de bonnes raisons de construire tout un château de mots ? Je crois que oui, et ce ne sont pas les lecteurs de *Autant on emporte le vent* de Margaret Mitchell ou bien de *David Copperfield* de Charles Dickens qui vous diront le contraire : parfois même un monstre n'est pas un monstre. Parfois, il peut être magnifique, et nous tombons amoureux de tout le roman, qui nous apporte plus que n'importe quel film ou programme de télé ne pourra jamais espérer nous donner. Même au bout de mille pages, nous n'avons pas envie de quitter l'univers créé pour nous par l'auteur, ni les personnages pourtant inventés qui le peuplent. Et s'il y avait deux mille pages, vous n'auriez pas envie de les quitter non plus. La trilogie de Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*, en est la parfaite illustration. Mille pages de *hobbits* n'ont pu satisfaire la passion de trois générations de fans, après la Seconde Guerre mondiale ; même si on y ajoute cet épilogue au galop pesant et maladroit comme un dirigeable, *Le Silmarillion*, ils n'étaient

pas rassasiés. D'où les livres de Terry Brooks, Piers Anthony et Robert Jordan, d'où la quête des lapins de *Watership Down* et une bonne cinquantaine d'autres. Ces auteurs ont recréé les *hobbits* qu'ils aimaient et regrettaient depuis toujours ; ils ont essayé de ramener Frodo et Sam de Grey Havens, Tolkien n'étant plus là pour le faire.

En dernière analyse, nous ne parlons ici que d'un savoir-faire appris ; mais ne seriez-vous pas d'accord pour dire que, parfois, les savoir-faire les plus élémentaires peuvent déboucher sur des réalisations qui dépassent tout ce à quoi on pouvait s'attendre ? Nous parlons outils et charpente, ici, mots et styles… mais alors que nous nous apprêtons à poursuivre, vous feriez bien de ne pas oublier que nous parlons aussi magie.

ÉCRITURE

Écriture

À en croire le titre d'un manuel de dressage bien connu, il n'y a pas de chiens méchants, mais allez donc raconter ça aux parents d'un gosse qui s'est fait massacrer par un pitbull ou un rottweiler ; vous aurez toutes les chances de recevoir un poing dans la figure. Et j'ai beau désirer encourager tout homme ou femme qui souhaite, pour la première fois, s'essayer sérieusement à l'écriture, il n'est pas question pour moi de mentir et de prétendre qu'il n'y a pas de mauvais écrivains. Désolé, mais il y a *des tas* de mauvais écrivains. Certains font des piges dans votre feuille de chou locale, donnant en général des comptes rendus de productions théâtrales et pontifiant sur les équipes de sport de votre patelin. Certains ont noirci du papier jusqu'à se payer une maison aux Antilles, laissant derrière eux un sillage pollué d'adverbes agressifs, de personnages stéréotypés et de constructions à la voix passive. D'autres tiennent boutique ouverte de poésie, portent des polos à col roulé noirs et des pantalons kaki froissés ; ils nous débitent leurs vers de mirliton sur « mes seins de lesbienne en colère » et l'« allée en pente où j'ai crié le nom de ma mère ».

Les écrivains s'organisent en une pyramide du même type que celle de tous les secteurs où s'exercent le talent et la créativité des hommes. À la base se trouvent les plus mauvais. Au-dessus, un groupe encore important, bien qu'un peu moins nombreux, celui des écrivains compétents. On les trouve parmi les rédacteurs de journaux locaux, sur les rayons de la librairie du patelin et aux lectures de poésie, lors des soirées Micros Ouverts. Ce sont des gens qui comprennent en général que si une lesbienne peut être en colère, ses seins n'en resteront pas moins des seins.

Le niveau suivant est bien moins encombré. Il est celui des écrivains ayant réellement du talent. Et au-dessus d'eux, c'est-à-dire pratiquement au-dessus de nous tous, se trouvent les Shakespeare, les Faulkner, les Yeats, les Shaw, les Eudora Welty ; ce sont des génies, des accidents divins, pourvus de dons qu'il est au-delà de nos capacités de comprendre et à plus forte raison d'atteindre. Bon Dieu ! la plupart des génies ne

sont même pas capables de se comprendre eux-mêmes, et beaucoup d'entre eux ont mené une existence misérable, se rendant compte, de façon plus ou moins claire, qu'ils n'étaient jamais que d'heureux monstres, la version intellectuelle des top-models auxquels les hasards de l'hérédité ont donné le joli minois et les seins qui correspondent à l'idéal d'une époque.

Au cœur de ce livre, il y a deux thèses simples que je voudrais défendre. La première est que bien écrire consiste à maîtriser un certain nombre de choses fondamentales, à savoir le vocabulaire, la grammaire et le style, et à remplir le troisième compartiment de sa boîte à outils avec les bons instruments. La deuxième est que, s'il est impossible de faire d'un mauvais écrivain un écrivain compétent, tout comme il est impossible de faire un grand écrivain d'un écrivain compétent, il est en revanche possible, avec beaucoup d'efforts, de sacrifices et d'aides arrivant à point nommé, de faire un bon écrivain à partir d'un écrivain simplement compétent.

J'ai bien peur que cette idée ne soit rejetée par nombre de critiques et de professeurs d'écriture ; beaucoup de ces derniers sont des progressistes en politique mais des crustacés dans leur domaine. Ces hommes et ces femmes qui descendraient dans la rue pour protester contre l'exclusion dont sont victimes les *African-Americans* (Afro-Américains) ou les *Native Americans* (Américains de souche) – on peut imaginer ce que Mr Strunk aurait pensé de ces termes politiquement corrects mais lourdauds – dans le country-club local, sont les mêmes qui disent à leurs étudiants que l'aptitude à l'écriture est donnée une fois pour toutes et immuable ; scribouillard un jour, scribouillard toujours. Et même si un écrivain finit par s'élever dans l'estime d'un ou deux critiques influents, il trimbalera toujours son ancienne réputation avec lui, comme une respectable mère de famille qui a fait les quatre cents coups dans sa jeunesse. Il y a des gens qui n'oublient jamais, c'est tout, et tout un pan de la critique littéraire n'a d'autre objet que de renforcer un système de caste aussi ancien que le snobisme intellectuel dont il se nourrit. Raymond Chandler a beau être, aux yeux de beaucoup, l'une des grandes figures de la littérature américaine du vingtième

siècle, l'une des premières voixà avoir décrit l'anomie de la vie urbaine dans les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, de nombreux critiques, aujourd'hui encore, refusent de manière catégorique ce jugement. C'est un besogneux, un écrivaillon ! s'écrient-ils avec indignation. Et pis encore, un écrivaillon avec des prétentions ! La pire espèce ! Il est de ceux qui croient qu'ils peuvent passer pour l'un de nous !

Les critiques qui tentent de s'élever au-dessus de cette sclérose intellectuelle des artères ne font guère recette. Leurs collègues acceptent à la rigueur de mettre Chandler en compagnie des grands, mais à condition qu'il occupe le bas de la table. Et il y aura toujours ces apartés : *Vous savez, il vient des feuilletons populaires à quat'sous… il s'en est bien sorti, en fin de compte, non ?… savez-vous qu'il a écrit pour* Black Mask *dans les années trente… oui, c'est bien regrettable…*

Jusqu'à Charles Dickens, le Shakespeare du roman, qui doit encore et toujours faire face à la critique, tout cela à cause des sujets à sensation de ses livres, de sa joyeuse fécondité (quand il n'engendrait pas de romans, lui et sa femme engendraient des enfants) et, bien entendu, de son succès populaire, tant à son époque qu'à la nôtre. Le succès populaire a toujours paru suspect aux yeux des critiques et des universitaires. Suspicion souvent justifiée, certes, mais trop souvent utilisée comme excuse pour ne pas penser. Il n'y a pas plus paresseux, sur le plan intellectuel, que les gens vraiment intelligents ; laissez-leur la moindre occasion et ils rentrent les rames et laissent voguer le navire… et s'en vont dans un doux sommeil jusqu'à Byzance, si l'on peut dire.

Et donc, oui, je m'attends à être accusé par certains de faire l'apologie d'une philosophie joyeuse et naïve à la Horatio Alger, défendant par la même occasion et tant que j'y suis ma réputation des plus douteuses ; accusé aussi d'encourager ces gens « qui ne sont tout simplement pas comme nous, mon vieux » à avoir envie de s'inscrire au club. Je dois pouvoir vivre avec ça. Avant de continuer, permettez-moi de vous rappeler que, si vous êtes un mauvais écrivain, personne ne pourra vous aider à devenir un bon écrivain, ni même un écrivain compétent. Si vous êtes bon et voulez devenir grand… voyez vous-même, cornegidouille !

Ce qui suit est le catalogue de tout ce que je sais sur l'art d'écrire de bons romans. J'essaierai d'être aussi bref que possible, votre temps étant précieux, comme le mien, et parce que nous comprenons tous les deux que ce temps que nous passons à parler de l'art d'écrire sera perdu pour l'écriture elle-même. Je me montrerai aussi encourageant que possible, car c'est dans ma nature et parce que j'aime ce boulot. Je voudrais que vous l'aimiez, vous aussi. Mais si vous n'avez pas envie de vous casser le cul, ce n'est pas la peine de vous imaginer que vous écrirez bien un jour ; contentez-vous de la compétence que vous avez et réjouissez-vous de pouvoir au moins compter dessus. Il y a un monsieur Muse[1], mais il ne va pas descendre en voletant dans votre bureau pour répandre sa poudre de fée créatrice sur votre machine à écrire ou votre traitement de texte. Il a les pieds sur terre. Il occupe même le sous-sol. Vous devez descendre à son niveau et, une fois là, lui meubler le local pour qu'il y vive. En d'autres termes, vous devez vous taper tout le travail de force pendant que monsieur Muse paresse, fume le cigare et admire ses trophées sportifs en faisant semblant de vous ignorer. Trouvez-vous cela juste ? Moi, oui. Il n'a peut-être pas l'air de grand-chose, monsieur Muse, et il n'est peut-être pas tellement bavard (je ne tire du mien que des grognements râleurs quand il n'est pas au boulot), mais c'est lui qui a l'inspiration. Il est juste que vous vous tapiez toutes les corvées etque ce soit l'huile de votre lampe qui brûle, car le type au cigare et aux petites ailes possède un sac magique. Avec dedans des trucs qui peuvent vous changer la vie.

Croyez-moi, je sais de quoi je parle.

1

Si vous voulez devenir écrivain, il y a avant tout deux choses que vous devez impérativement faire : lire beaucoup et beaucoup écrire. Il n'existe aucun moyen de ne pas en passer par là, aucun raccourci.

Je suis un lecteur lent et je ne lis en général que soixante-dix ou quatre-vingts livres par an, surtout des romans. Pas pour apprendre les trucs du métier, mais parce que j'aime lire.

Je bouquine le soir, confortablement installé dans mon fauteuil bleu ; et si je lis surtout des romans, c'est pour le plaisir, pas pour apprendre à en écrire. Il n'empêche qu'un certain apprentissage se fait ainsi. Chaque livre comporte sa ou ses leçons, et on apprend souvent davantage des mauvais livres que des bons.

Vers l'âge de quatorze ans, je suis tombé par hasard sur l'édition en poche d'un roman de Murray Leinster, écrivain de science-fiction populaire qui a surtout sévi pendant les années quarante et cinquante, à l'époque où des revues comme *Amazing Stories* payaient un cent du mot. J'avais déjà lu d'autres livres de Mr Leinster et je savais que ses textes étaient de qualité inégale. Cette histoire-ci, sur l'exploitation minière de la ceinture d'astéroïdes, était l'une de ses plus médiocres. Jugement trop clément, en réalité. Elle était exécrable, peuplée de personnages aussi minces que du papier à cigarette et mue par une intrigue extravagante. Pis que tout (ce fut du moins mon impression à l'époque), Leinster était tombé amoureux du terme *zestful* (plein d'enthousiasme). Les héros arboraient des sourires *zestful* en voyant approcher un astéroïde prometteur. Ils s'installaient pour le dîner, à bord de leur vaisseau minier, avec une *zestful* impatience. Vers la fin du récit, le héros prenait l'héroïne, grande blonde à la poitrine opulente, dans une étreinte *zestful*. Pour moi, ce fut l'équivalent littéraire de la vaccination contre la variole : je n'ai jamais, pour autant que je sache, utilisé ce terme dans l'un de mes romans ou nouvelles. Et, si Dieu le veut, je ne l'utiliserai jamais.

Ce livre de Leinster est resté un ouvrage important de ma vie de lecteur. Presque tout le monde se souvient du jour où il a perdu sa virginité, et la plupart des écrivains sont capables de se souvenir du premier livre qu'ils ont reposé en se disant : *Je peux faire mieux que ça. Bon sang, je fais déjà mieux que ça !* Que pourrait-il y avoir de plus encourageant, pour l'écrivain en herbe, que de se rendre compte que son travail est sans conteste meilleur que celui de quelqu'un qui a été payé pour le sien ?

On apprend avec bien plus de clarté ce qu'il ne faut pas faire en lisant de la mauvaise prose ; un roman comme celui de Leinster (ou *La Vallée des poupées, Sur la route de Madison*,

pour n'en citer qu'une poignée) vaut un semestre de cours d'écriture créative dans une bonne école, même avec un conférencier invité de première classe.

Les textes bien écrits, de leur côté, sont pour le débutant des leçons de style, de narration élégante, de scénarios astucieusement développés, de personnages crédibles, et leur enseignent comment dire la vérité. Un roman comme *Les Raisins de la colère* peut pousser le débutant au désespoir ou à des accès de cette bonne vieille jalousie *(jamais je ne pourrai écrire quelque chose d'aussi bien, même en mille ans !)*, mais de tels sentiments peuvent aussi vous aiguillonner, vous pousser à travailler plus dur, à viser plus haut. Se retrouver sans voix et paralysé, autrement dit ratatiné, devant la combinaison d'une grande histoireet d'une écriture magistrale est une expérience indispensable à la formation de tout écrivain. Vous ne pouvez espérer emporter quelqu'un aussi totalement par la force de votre texte si vous n'avez pas vécu la même chose comme lecteur.

Nous lisons donc, entre autres, pour nous familiariser avec le médiocre et le carrément nul ; de telles expériences nous aident à reconnaître médiocrité et nullité quand elles s'immiscent dans nos propres textes et à changer de cap. Nous lisons aussi pour prendre notre mesure face aux bons et aux grands écrivains, pour juger de tout ce qui peut être fait. Et nous lisons enfin pour nous familiariser avec des styles différents.

Vous vous retrouverez peut-être en train d'utiliser un style que vous trouvez particulièrement seyant et il n'y a rien de mal à ça. Quand je lisais Ray Bradbury, enfant, j'écrivais comme Ray Bradbury ; tout était vert et merveilleux, tout était vu à travers une vitre que maculait la graisse de la nostalgie. Quand je me suis mis à lire James M.Cain, tout ce que j'écrivais était sec, laconique, dur. Quand ce fut au tour de Lovecraft, ma prose devint luxuriante et byzantine. Les histoires que j'ai écrites pendant mon adolescence mélangeaient toutes ces sources et composaient un brouet hilarant. Ce genre de salade russe stylistique est un passage obligé dans le développement d'un style personnel, mais il ne s'opère pas à vide. Il faut beaucoup lire et, ce faisant, sans arrêt réviser et redéfinir votre

propre travail. J'ai du mal à croire que les gens qui lisent très peu (voire pas du tout, dans certains cas) puissent prétendre écrire et s'attendre à ce qu'on apprécie leurs textes ; c'est pourtant ce qui arrive. Si j'avais reçu cinq cents pour chaque personne m'ayant confié qu'elle voulait devenir écrivain(e), ajoutant qu'elle n'avait pas le temps de lire, je pourrais me payer une table dans un bon restaurant. N'y allons pas par quatre chemins : si vous n'avez pas le temps de lire, vous n'avez pas celui d'écrire, ni les instruments pour le faire. C'est aussi simple que ça.

La lecture est au centre de l'activité créatrice d'un écrivain. J'emporte un livre avec moi partout où je vais et trouve toutes sortes d'occasion pour me plonger dedans. L'astuce consiste à apprendre à lire à petites gorgées comme à grandes rasades. Les salles d'attente sont faites pour les livres – cela va de soi ! Mais également les halls de théâtre avant le spectacle, les interminables files d'attente aux caisses des magasins et, le lieu préféré de chacun, le petit coin. On peut même lire en conduisant, grâce à la révolution des audio-livres. De tous les livres que je lis chaque année, il y en a pas loin d'une douzaine qui sont enregistrés. Quant aux merveilleuses stations de radio que vous manquerez… allons, combien de fois vous sentez-vous capable d'écouter Deep Purple vous seriner « Highway Star » ?

Lire pendant les repas passe pour grossier dans la bonne société, mais si vous voulez réussir comme écrivain, la grossièreté devrait être l'avant-dernier de vos soucis. Le dernier étant la bonne société et ses exigences formelles. Et si vous avez l'intention d'écrire avec autant de sincérité que vous pouvez, vos jours au sein de la bonne société sont de toutes les façons comptés.

Où lire, encore ? Il y a bien le tapis roulant, ou n'importe quel instrument de torture que vous utilisez dans votre salle de muscu ou d'aérobic. J'essaie de pratiquer cet exercice (le tapis roulant) une heure tous les jours, mais je crois que je deviendrais fou si je n'avais pas un bon roman pour me tenir compagnie. La plupart des salles de sport (chez soi comme à l'extérieur) sont à l'heure actuelle équipées de télés, mais la télé – que ce soit pendant l'entraînement ou à un autre

moment – est bien la dernière chose dont a besoin un aspirant écrivain. Si vous êtes incapable de vous passer du politologue de service sur CNN ou du champion de l'analyse du marché sur MSNBC, ou de mister je-sais-tout-en-sport sur ESPN pendant que vous vous exercez, il est temps de vous demander si vous avez sérieusement l'intention de devenir écrivain. Vous devez vous préparer à faire des incursions longues et intensives au pays de l'imagination, ce qui veut dire qu'il faut laisser tomber, j'en ai peur, messieurs Geraldo, Keuth Obermann et Jay Leno. Lire prend du temps et la tétine en verre en consomme beaucoup trop.

Une fois sevrés de leur éphémère dépendance vis-à-vis de la télé, la plupart des gens se rendent compte qu'ils apprécient le temps qu'ils consacrent à la lecture. J'aurais tendance à dire que fermer cette boîte à débiter sans fin des âneries améliorera, en plus de la qualité de votre écriture, celle de votre vie. Et de quel grand sacrifice est-il question, en fin de compte ? Combien de fois un Américain doit-il regarder des rediffusions de feuilletons éculés pour trouver son existence satisfaisante ? Combien de séances de télé-shopping doit-il se farcir avec Richard Simmons ? Combien d'astuces vaseuses du comique de service sur CNN ? Surtout, ne me laissez pas continuer. Jerry-Springer-Dr-Dre-Judge-Judy-Jerry-Falwell-Donny-et-Marie, la coupe est pleine.

À sept ans ou à peu près, mon fils Owen est devenu fou du E Street Band de Bruce Springsteen, en particulier de Clarence Clemons, le balèze qui joue du saxo dans le groupe. Owen décida d'apprendre à jouer comme Clarence. Ma femme et moi étions à la fois amusés et ravis par cette ambition. Nous espérions aussi, comme n'importe quels parents, que notre fils ferait preuve de talent ou serait peut-être même un enfant prodige. Nous lui offrîmes un saxo ténor, à la Noël, ainsi que des leçons avec Gordon Bowie, l'un des musiciens de la ville. Après quoi nous avons croisé les doigts et prié pour que ça marche.

Sept mois plus tard, je suggérai à ma femme qu'il vaudrait peut-être mieux interrompre les leçons de saxo, si Owen était d'accord. Owen fut d'accord et son soulagement, palpable ; il n'avait rien voulu dire, surtout après avoir demandé qu'on lui

offre un instrument, mais il avait eu largement le temps, en sept mois, de se rendre compte que s'il pouvait adorer les puissantes sonorités de Clarence Clemon, le saxophone n'était pas son truc : Dieu ne lui avait pas accordé ce talent-là.

Je le savais moi aussi, non pas parce qu'il avait arrêté de s'exercer, mais parce qu'il ne jouait qu'une demi-heure après l'école, quatre jours par semaine, plus une heure pendant les week-ends – autrement dit en respectant à la lettre le programme établi pour lui par Mr Bowie. Owen maîtrisait convenablement sa gamme – question mémoire, poumons, coordination œil-main, tout allait bien –, mais nous ne l'avions jamais entendu s'éclater, se surprendre lui-même avec quelque chose de nouveau, se faire plaisir. Et dès que le temps réservé à l'exercice était écoulé, le saxo retournait dans sa boîte, dont il ne sortait que pour la leçon ou répétition suivante. Ce qui laissait à penser que jamais la relation de mon fils au saxo ne prendrait un caractère ludique, qu'elle ne serait jamais qu'une interminable répétition. Pas bon, ça. Sans plaisir, ça ne peut pas fonctionner. Mieux vaut aller creuser dans un autre gisement, là où le filon de talent sera plus riche et le quotient de plaisir plus élevé.

Le talent enlève tout son sens aux notions d'exercice et de répétition ; quand vous trouvez un domaine, quel qu'il soit, dans lequel vous avez du talent, vous vous y livrez jusqu'à ce que vos doigts saignent ou que les yeux vous sortent de la tête. Même sans témoin, chaque incursion que vous y faites est un exercice de bravoure, car en tant que créateur vous êtes heureux. Peut-être mêmeextatique. Cela vaut aussi bien pour la lecture et l'écriture que pour la pratique d'un instrument de musique, le base-ball ou courir le quatre cents mètres. Le contraignant programme de lecture et d'écriture que je préconise, soit quatre à six heures par jour, tous les jours, ne vous semblera pas contraignant si c'est quelque chose que vous avez déjà plaisir à faire et si vous avez des dispositions pour cela ; en fait, c'est un programme que vous suivez peut-être déjà. Si, par ailleurs, vous éprouvez le besoin de demander la permission pour vous goinfrer de lecture et d'écriture à hauteur de ce que votre petit cœur désire, considérez que je vous l'accorde ici bien volontiers.

La véritable importance de la lecture est qu'elle vous familiarise avec le processus de l'écriture, vous le rend intime ; on arrive au royaume de l'écrivain avec des papiers d'identité déjà à peu près en règle. Le fait de lire sans arrêt vous fera accéder à un lieu (un état d'esprit, si vous préférez) où vous pourrez écrire avec ardeur et sans vous forcer ; il vous fera aussi prendre de plus en plus clairement conscience de ce qui a été bien fait et de ce qui ne l'a pas été, de ce qui est banal et de ce qui est nouveau, de ce qui fonctionne dans une page ou de ce qui s'y meurt (ou y est déjà mort). Plus vous lirez, moins vous courrez le risque de vous ridiculiser avec votre plume ou votre traitement de texte.

2

Si « Lis beaucoup, écris beaucoup » est le Commandement Suprême (et je vous assure qu'il l'est) que veut dire, en pratique, écrire beaucoup ? La réponse varie, bien entendu, en fonction des auteurs. L'une de mes histoires préférées sur le sujet, qui relève sans doute du mythe, concerne James Joyce[2]. Un ami venu lui rendre visite un jour aurait trouvé le grand homme vautré sur sa table de travail, au comble du désespoir.

« Qu'est-ce qui ne va pas, James ? demanda l'ami. C'est le travail ? »

Joyce hocha la tête sans même lever les yeux sur son ami. Bien entendu, c'était son travail, n'était-ce pas toujours son travail ?

« Combien de mots as-tu écrits aujourd'hui ? » voulut savoir l'ami.

Joyce, toujours désespéré, toujours le nez dans ses feuilles :

« Sept…

– Sept ? Mais voyons, James, c'est bien, au moins pour toi !

– Oui, répondit Joyce, relevant enfin la tête, je suppose… Mais je ne sais pas dans quel ordre les mettre ! »

À l'autre bout du spectre, on trouve des écrivains comme Anthony Trollope. On lui doit des romans de taille monstrueuse *(Peut-on lui pardonner ?* serait un assez bon exemple ; pour le lecteur d'aujourd'hui, on pourrait changer son titre en *Peut-on terminer ?*) qu'il débitait avec une régularité de métronome. De jour, il était employé au service des postes britanniques (les fameuses boîtes aux lettres rouges qu'on trouve partout en Grande-Bretagne sont de son invention), mais il écrivait tous les matins pendant deux heures et demie avant de partir travailler. Cet emploi du temps ne souffrait aucune dérogation. S'il était au milieu d'une phrase à l'expiration des deux heures et demie, il la laissait telle quelle jusqu'au lendemain matin. Et si, par hasard, il achevait l'un de ses poids lourds de six cents pages alors qu'il lui restait encore un quart d'heure, il écrivait le mot *Fin*, mettait le manuscrit de côté et attaquait son prochain roman.

John Creasey, un auteur de romans policiers anglais, a écrit cinq cent romans (oui, vous avez bien lu, cinq cents !) sous dix noms différents. J'en ai écrit quelque chose comme trente-cinq, certains d'une longueur trollopienne, et je suis considéré comme un auteur prolifique ; mais de quoi ai-je l'air, à côté de Creasey ? Plusieurs autres romanciers contemporains (parmi lesquels Ruth Rendell/Barbara Vine, Evan Hunter/Ed McBain, Dean Koontz et Joyce Carol Oates) en ont largement autant écrit que moi ; certains en ont écrit bien plus.

D'un autre côté (le côté Joyce) on trouve Harper Lee, qui n'a écrit qu'un seul livre (le remarquable *Alouette, je te plumerai)*. Certains, parmi lesquels James Agee, Malcolm Lowry et Thomas Harris (jusqu'ici) en ont écrit moins de cinq. Ce qui n'a rien de critiquable, mais qui me laisse toujours songeur : combien de temps leur a-t-il fallu pour écrire les livres qu'ils ont effectivement écrits ? Et qu'ont-ils fait le reste du temps ? tressé du macramé ? Organisé des ventes de charité ? Déifié les prunes ? J'ai l'air de le prendre de haut, je m'en rends compte, mais ma curiosité est tout à fait sincère, croyez-moi. Si Dieu vous a accordé un certain talent pour faire quelque chose, pourquoi ne pas le faire, au nom du ciel ?

Mon emploi du temps, sans être trollopien, est assez rigoureux. Les matinées sont consacrées aux compositions en cours. Les après-midi à la sieste et au courrier. Les soirées à la lecture, à la famille, à regarder les Red Sox à la télé ou à faire des révisions qui ne peuvent pas attendre. Mais c'est avant tout le matin que j'écris.

Une fois lancé dans un projet, je ne m'arrête pas, je ne ralentis pas – sauf dans les cas de force majeure. Si je n'écris pas tous les jours, les personnages commencent à se rassir dans mon esprit : ils se mettent à *avoir l'air* de personnages et non plus de vraies personnes. Le tranchant narratif se rouille, je perds peu à peu mon emprise sur l'intrigue et le rythme de l'histoire. Pis que tout, l'excitation que je ressens à dévider quelque chose de nouveau commence à retomber. Écrire devient fastidieux et, pour la plupart des écrivains, cette impression de *travailler* est le baiser de la Mort. On n'écrit jamais aussi bien – et ceci est toujours, toujours vrai – que lorsqu'il s'agit de jouer à une sorte de jeu inspiré. Je peux au besoin écrire de sang-froid, mais je me sens beaucoup mieux lorsque c'est tout neuf, tout nouveau, et presque trop brûlant pour l'attraper.

Il m'est arrivé de répondre, dans des interviews, que j'écrivais tous les jours, sauf le jour de Noël, celui de la fête nationale et celui de mon anniversaire. C'était un mensonge. J'ai raconté cela car lorsqu'on accepte le principe d'une interview, il faut bien dire quelque chose et qu'il est plus drôle de tenir des propos plus ou moins insolites ou provocateurs. Je ne tenais pas non plus à avoir l'air d'un super-bourreau de travail (en fait je suis un bourreau de travail ordinaire). La vérité est que j'écris tous les jours, super-bourreau de travail ou pas. Y compris le jour de Noël, le 4 Juillet et le jour de mon anniversaire (de toute façon, à mon âge, on préfère ne plus trop penser à cette foutue date). Et quand je ne travaille pas, je ne travaille pas *du tout*, bien que, pendant ces périodes d'arrêt total, je me sente en général désagréablement désœuvré et aie du mal à dormir. Ne pas travailler est pour moi le véritable travail. Quand j'écris, c'est la cour de récré ; et les trois heures les pires que j'y ai jamais passées restent, malgré tout, de sacrément bonnes heures.

J’écrivais autrefois plus vite qu’aujourd’hui ; j’ai même rédigé l’un de mes livres *(Running man)* en une semaine, exploit que John Creasey aurait peut-être apprécié (bien que, je l’ai lu quelque part, il aurait écrit plusieurs de ses polars en *deux jours)*. Je pense que c’est l’arrêt de la cigarette qui m’a fait ralentir ; la nicotine est un grand titillateur des neurones. Le problème étant, bien entendu, qu’elle vous tue en même temps qu’elle vous aide à composer. Je considère néanmoins que le premier jet d’un livre, même long, ne devrait pas prendre plus de trois mois, la durée d’une saison. Une durée plus longue, au moins en ce qui me concerne, et le récit commence à me donner une bizarre sensation d’étrangeté, comme une dépêche du ministère des Affaires étrangères roumain, ou une émission diffusée sur ondes courtes pendant une période de violentes éruptions solaires.

J’aime bien rédiger dix pages par jour, ce qui équivaut à deux mille mots, soit cent quatre-vingt mille sur une période de trois mois ; cela correspond à une bonne longueur, donne un livre dans lequel le lecteur peut joyeusement s’aventurer, si l’histoire est bien conçue et ne perd pas sa fraîcheur. Certains jours, ces dix pages me viennent avec facilité ; à onze heures et demie, je suis déjà dehors et je fais des courses, gaillard comme un rat dans un fromage. En prenant de l’âge, il m’arrive le plus souvent de déjeuner à ma table de travail et d’achever mes dix pages vers une heure et demie. Parfois, lorsque ça ne vient pas, j’y suis encore à l’heure du thé. Peu m’importe, en réalité. Ce n’est que contraint et forcé par les circonstances les plus extrêmes que je m’autorise à m’arrêter avant d’avoir mes deux mille mots.

Ce qui favorise le plus une production régulière (trollopienne ?) c’est une atmosphère de travail sereine. Il est difficile, même pour l’écrivain le plus naturellement prolixe, d’écrire dans un environnement où il est sans arrêt dérangé ou troublé. Lorsqu’on me demande quel est « le secret de mon succès », question absurde à laquelle il est cependant impossible d’échapper, je réponds parfois qu’il y en a deux : le fait que j’ai toujours été en bonne santé (jusqu’au jour où un van m’a renversé sur le bord de la route, pendant l’été 1999) et le fait que je sois resté marié. C’est une bonne réponse parce

qu'elle vous débarrasse de la question, mais aussi parce qu'elle comporte une part de vérité. La combinaison d'un organisme en bonne santé et d'une relation stable avec une femme autonome, qui ne me passe aucune connerie (et n'en passe à personne), est ce qui a rendu possible un travail régulier et continu dans ma vie d'écrivain. Je crois que l'inverse est également vrai : que le fait d'écrire et le plaisir que j'y prends ont contribué à me maintenir en bonne santé et à la stabilité de mon foyer.

3

On peut lire partout ou presque, mais lorsqu'il s'agit d'écrire, les bibliothèques, les bancs de parc et les appartements de location devraient être des solutions de dernier recours. Truman Capote affirmait qu'il n'écrivait jamais aussi bien que dans les chambres de motel, mais c'est une exception ; pour la plupart, nous écrivons mieux dans un lieu qui est le nôtre. Tant que vous n'en aurez pas un, vous trouverez beaucoup plus ardue votre résolution toute neuve d'écrire.

La pièce dans laquelle vousécrivez n'a pas besoin d'un décor dans l'esprit de *Playboy*, et vous n'avez pas besoin d'un bureau à cylindre style guerre d'Indépendance pour ranger votre matériel. J'ai écrit mes deux premiers romans publiés, *Carrie* et *Salem*, dans la lingerie d'une caravane double corps, cognant sur la machine à écrire de ma femme (une Olivetti portable) que je tenais en équilibre sur un bureau d'enfant posé sur mes genoux. John Cheever aurait écrit dans le sous-sol de son immeuble de Park Avenue, à côté de la chaudière. Le volume de la pièce n'a pas besoin d'être bien grand (devrait même être modeste, comme je crois l'avoir déjà dit), mais une chose est indispensable : une porte que vous tiendrez fermée. La porte fermée est le moyen de dire au monde comme à vous-même que vous ne plaisantez pas ; que vous êtes sérieusement décidé à écrire, que vous avez l'intention d'aller jusqu'au bout et de faire tout ce qu'il faudra pour ça.

Au moment où vous vous installez pour la première fois dans la pièce qui sera réservée à votre travail d'écrivain, vous

devrez vous être fixé un objectif quotidien. Comme pour un exercice physique, il vaut mieux commencer par ne pas mettre la barre trop haut, pour ne pas se décourager. Je vous suggère mille mots par jour et, comme je suis magnanime, je vous accorde aussi un jour « sans » par semaine, du moins au début. Cet objectif fixé, ne rouvrez la porte que lorsqu'il est atteint. Consacrez tout votre temps à déposer ces mots sur du papier ou dans un ordinateur. Dans une de mes premières interviews (je crois que c'était pour la promotion de *Carrie)*, le présentateur d'une émission de radio me demanda comment j'écrivais. Ma réponse – « Un mot à la fois » – le laissa, selon toute apparence, sans voix. Je crois qu'il se demandait si j'étais sérieux ou si je plaisantais. J'étais sérieux. En fin de compte, tout revient à ça. Qu'il s'agisse d'un texte d'une page ou d'une trilogie épique comme *Le Seigneur des anneaux*, le travail a toujours été fait un mot après l'autre. La porte sert à vous couper du monde extérieur ; elle sert aussi à vous enfermer et à mieux vous concentrer sur votre tâche.

Si c'est possible, il vaudrait mieux qu'il n'y ait pas de téléphone dans votre pièce de travail ; en tout cas, pas de télé ou de jeux vidéo pour vous distraire. S'il y a une fenêtre, tirez le rideau ou baissez les stores pour que tout prenne la neutralité d'un mur. Pour un écrivain, et encore plus pour un écrivain débutant, il est judicieux d'éliminer tout ce qui peut être objet de distraction. Si vous continuez à écrire, ces objets de distraction s'élimineront d'eux-mêmes, mais au début il est prudent de leur faire la chasse. J'écris sur un fond de musique assez fort – des trucs de hard-rock comme AC/DC, Guns'n Roses, et Metallica ont toujours été mes préférés –, mais la musique n'est pour moi qu'un autre moyen de fermer la porte. Elle m'entoure, maintient le monde et ses séductions au loin. Quand on écrit, il faut s'abstraire de l'univers, vous ne croyez pas ? Bien sûr que si. Quand on écrit, on crée son propre univers.

À présent, je pense que nous devons parler du sommeil créateur. Comme votre chambre, votre bureau doit être un endroit privé, un endroit où vous allez pour rêver. Votre emploi du temps – vous y entrez à la même heure tous les jours, vous le quittez lorsque vos mille mots sont consignés sur

le papier ou le disque dur – n'a de sens que pour vous donner une habitude, celle de vous mettre en condition pour rêver, exactement comme vous vous mettez en condition pour dormir en allant vous coucher à peu près toujours à la même heure tous les soirs et en observant toujours le même rituel. Pour écrire, comme pour dormir, nous apprenons à rester immobiles tout en encourageant notre esprit à se libérer du bourdonnement de la pensée rationnelle qui l'occupe pendantnotre vie diurne. Et de même que votre esprit et votre corps prennent l'habitude de dormir pendant un certain temps chaque nuit, que ce soit six heures, sept heures ou les huit que recommande la Faculté, de même vous pouvez donner l'habitude à votre esprit éveillé de dormir créativement et d'élaborer ces rêves éveillés, imaginés avec de vives couleurs, que sont les œuvres de fiction réussies.

Pour cela vous avez besoin d'une pièce, d'une porte qui ferme et de la détermination de la tenir fermée. Vous avez aussi besoin de vous fixer un objectif concret. Plus vous vous en tiendrez longtemps à cette stratégie de base, plus vous aurez de facilité à écrire. N'attendez pas monsieur Muse. Comme je l'ai dit, c'est un cabochard dont il ne faut pas espérer qu'il nous inonde de poussière magique. Nous ne parlons pas ici d'une planchette Ouija pour devin de salon ni de faire tourner les tables, mais d'un travail comme un autre, comme celui d'un plombier ou d'un conducteur de poids lourds. Votre boulot est de faire en sorte que votre monsieur Muse sache où vous vous trouverez tous les jours entre neuf heures et treize heures, ou entre dix-neuf heures et trois heures. S'il le sait, je vous garantis que tôt ou tard il pointera le bout de son nez en mâchonnant son cigare et ouvrira son sac à magie.

4

Bon. Vous voilà dans votre bureau, rideaux tirés, porte fermée, téléphone débranché. Vous avez fait exploser votre télé et vous vous êtes juré d'écrire vos mille mots par jour, qu'il pleuve, vente ou neige. Se pose alors la grande question : de quoi allez-vous parler ? Suivie de la tout aussi grande réponse : de ce qui vous chante. De n'importe quoi – mais à une seule condition, *dire la vérité*.

La grande règle, dans les cours d'écriture, est de parler « de ce qu'on connaît ». Ce qui paraît à première vue une bonne idée ; mais que faire, si vous avez envie de raconter une histoire de vaisseau spatial explorant les autres planètes ou les déboires d'un homme qui a assassiné sa femme et tente de se débarrasser du corps en le débitant à la tronçonneuse ? Comment s'y prend l'écrivain, dans ces deux cas comme dans mille autres tout aussi farfelus, pour se conformer à cette directive ?

Je crois qu'il commence par interpréter l'idée de « parler de ce qu'il connaît » de la manière la plus large et la plus générale possible. Si vous êtes plombier, vous connaissez la plomberie, mais ce savoir est loin de recouvrir l'ensemble de vos connaissances ; le cœur aussi sait des choses, comme l'imagination. Grâce à Dieu. Sans le cœur et l'imagination, le monde de la fiction sentirait diablement le moisi. Il n'existerait peut-être même pas.

En termes de genre, il paraît logique de penser que vous commencerez par écrire des textes inspirés par celui que vous aimez comme lecteur – je crois avoir suffisamment rabâché en long et en large mon ancienne histoire d'amour avec les bandes dessinées d'horreur pour ne pas avoir à y revenir une fois de plus. Mais je les *adorais*, ainsi que les films d'horreur comme *I Married a Monster From Outer Space (J'ai épousé un monstre extraterrestre)*, et il en est résulté des récits comme « J'étais un adolescent pilleur de tombes ». Même aujourd'hui, je suis encore capable d'écrire des versions de ce thème à peine plus élaborées que celle-ci ; j'ai en moi quelque chose comme un gène spécial, celui de la passion de la nuit et des cercueils où ça s'agite, point final. Si vous désapprouvez, je ne peux que hausser les épaules. C'est tout ce que j'ai à offrir.

Si vous êtes un fan de science-fiction, il est naturel que vous ayez envie d'en écrire (et plus vous en aurez lu, moins il y aura de chances que vous revisitiez simplement les filons du genre déjà surexploités, comme le space-opéra et la satire dystopienne). Si vous êtes un fan de polars, vous aurez envie d'écrire des polars, et si ce sont les romans d'amour qui vous font chavirer, il sera naturel pour vous de vouloir en écrire. Il n'y a rien à reprocher à cette réaction. Ce qui serait, en

revanche, tout à fait critiquable, à mon avis, serait de vous détourner de ce que vous connaissez et qui vous plaît (ou que vous aimez, comme j'aimais mes vieilles bandes dessinées et ces nanars d'horreur en noir et blanc) pour vous attaquer à un autre genre dans le seul but d'impressionner vos amis, vos parents ou les collègues de votre cercle littéraire. De même, ce serait une erreur de s'intéresser à un genre ou à une catégorie particulière de la science-fiction dans le seul but de gagner de l'argent. C'est moralement douteux : le boulot de toute fiction est de trouver la vérité au cœur des réseaux et des mensonges de l'histoire, non de commettre une malhonnêteté intellectuelle pour se faire du fric. Sans compter, chers frères et sœurs, que ça ne marche pas.

Quand on me demande pour quelle raison j'écris le genre de chose que j'écris, je trouve la question beaucoup plus révélatrice que toute réponse que je pourrais y donner. Emballée dedans, comme est emballée la partie tendre à l'intérieur d'un Tootsie Pop, on trouve l'idée préconçue que l'écrivain contrôlerait sa production, alors que c'est le contraire[3]. Un écrivain sérieux et qui croit en ce qu'il fait est incapable de s'emparer d'un matériau dont il pourra tirer une histoire à la manière dont un investisseur choisit des actions sur le marché, sélectionnant celles qui, à son avis, lui rapporteront le plus. S'il était possible de faire ainsi, tous les romans publiés seraient des best-sellers et les énormes avances sur droit consenties à la douzaine des soi-disant « grands noms » n'existeraient pas (à la grande joie des éditeurs).

On ne consent ces avances très confortables à Grisham, à Clancy, à Crichton et à votre serviteur que parce que nous vendons un nombre particulièrement important d'exemplaires de nos ouvrages, et touchons un public particulièrement vaste. On laisse parfois entendre que nous aurions accès à quelque vulgate mystique que d'autres écrivains (parfois meilleurs que nous) n'auraient pu découvrir ou n'auraient pas daigné utiliser. Je n'y crois pas, pas plus que je ne crois à l'affirmation de certains auteurs de littérature populaire (je pense ici à la regrettée Jacqueline Susann, même si elle ne fut pas la seule à le dire), voulant que leur succès soit fondé sur leur mérite littéraire, sous-entendant par là que le public comprendrait

intuitivement la vraie grandeur, d'une manière qui échapperait aux coincés du bulbe, consumés de jalousie, de l'*establishment* littéraire. Idée ridicule et pur produit de la vanité et de l'insécurité.

Les acheteurs de livres ne sontpas attirés, dans l'ensemble, par les mérites littéraires d'un roman ; ils désirent avant tout une bonne histoire à dévorer dans l'avion, une histoire qui les fascinera au point qu'ils auront envie de tourner chaque page jusqu'à la dernière. Ce qui se produit, à mon sens, lorsque le lecteur reconnaît les personnages du livre, leur environnement, leur façon de parler. Lorsqu'un lecteur entend clairement l'écho de ce qui est sa vie, de ce qui constitue ses croyances, il y a davantage de chances pour qu'il s'investisse dans l'histoire. Je suis prêt à soutenir qu'il est impossible de faire naître ce genre de lien de façon préméditée, de sonder le marché comme un bookmaker ayant un tuyau en or écumerait celui des parieurs sur un champ de courses.

L'imitation stylistique est une chose, une manière parfaitement honorable de commencer sa carrière d'écrivain, une étape qu'il est tout à fait impossible d'éviter ; toutes les étapes ultérieures seront d'ailleurs plus ou moins placées sous le signe d'une imitation ou d'une autre. Mais, malgré tout, on ne peut pas imiter la manière dont un auteur approche un genre particulier, aussi simple que soit en apparence cette manière. En d'autres termes, on ne peut téléguider un livre comme un missile de croisière. Ceux qui s'imaginent faire fortune en écrivant comme John Grisham ou Tom Clancy ne produisent en général que de pâles imitations car posséder le vocabulaire ne suffit pas à faire sentir les choses et parce que leur intrigue est à des années-lumière de la vérité, telle que celle-ci est comprise par l'esprit et le cœur. Quand vous voyez un roman avec un bandeau sur lequel on lit « dans la lignée de John Grisham – ou Patricia Cornwell, ou Mary Higgins Clark, ou Dean Koontz », vous savez que c'est à une de ces imitations, fruit de ces peu reluisants calculs et en général barbante, que vous avez affaire.

Écrivez ce que vous avez envie d'écrire, insufflez-y de la vie et rendez votre texte unique en y mêlant ce que vous savez de l'existence, de l'amitié, des relations humaines, du sexe, du

travail. En particulier du travail. Les gens adorent qu'on leur parle du travail. Dieu sait pourquoi, mais c'est un fait. Si vous êtes plombier et si vous aimez la science-fiction, pourquoi ne pas écrire l'histoire d'un plombier à bord d'un vaisseau spatial ou sur une autre planète ? Si vous trouvez ça ridicule, pensez à feu Clifford D. Simak et à son roman *Ingénieurs cosmiques*, qui n'en est pas si loin que ça. C'est un bouquin sensationnel. La seule chose à ne pas oublier, c'est qu'il faut se garder de faire un cours sur ce qu'on sait, qu'il faut ne l'utiliser que pour enrichir son histoire.

Tenez, prenez *La Firme*, le roman de Grisham qui l'a rendu célèbre. Un jeune avocat découvre que son premier emploi, qui paraît trop beau pour être vrai, consiste à travailler en réalité pour la Mafia. Plein de suspense, prenant, mené tambour battant, *La Firme* s'est vendue à je ne sais combien de gazillions d'exemplaires. Ce qui semble avoir fasciné les lecteurs est le dilemme moral dans lequel se retrouve le jeune avocat : travailler pour la pègre n'est vraiment pas bien, tout le monde est d'accord là-dessus. Mais la bon Dieu de paye est fabuleuse ! Vous pouvez vous offrir une BMW, et c'est juste un amuse-gueule !

Les lecteurs ont aussi apprécié les efforts pleins d'intelligence que déploie l'avocat pour échapper à ce dilemme. Ce ne serait pas ainsi que se comporteraient la plupart des gens, et le *deus ex machina* est quelque peu téléphoné au cours des cinquante dernières pages, mais c'est de cette manière que la plupart d'entre nous *aimerions* nous comporter. Et est-ce que nous n'apprécierions pas aussi, parfois, l'intervention d'un *deus ex machina* dans notre vie ?

Je ne pourrais en jurer, mais je parierais volontiers mes bottes et mon cheval que John Grisham n'a jamais travaillé pour la pègre. Tout son récit est de la pure invention (et la pure invention est un pur délice pour tout auteur de fiction). Il a, par contre, été un jeune avocat qui n'a de toute évidence rien oublié des bagarres d'antan. Pas plus qu'il n'a oublié où se trouvent les pièges financiers et les chausse-trapes dorées qui rendent si complexe le droit des entreprises. Déployant un humour de bon aloi en brillant contrepoint, n'abusant jamais du jargon de métier, il esquisse sous nos yeux un univers de

lutte pour la vie darwinien dans lequel les sauvages portent tous des costumes trois-pièces. Et (c'est là la bonne nouvelle) *c'est un univers auquel il est impossible de ne pas croire*. Grisham y a été, a espionné le territoire et les positions de l'ennemi et nous en a ramené un rapport circonstancié. Il dit la vérité sur ce qu'il sait et, ne serait-ce que pour cela, il mérite jusqu'au dernier dollar que lui a rapporté *La Firme*.

Les critiques qui rejettent *La Firme* et les autres livres de Grisham sous prétexte qu'ils seraient mal écrits – et qui prétendent en outre ne pas comprendre les raisons de son succès –, ces gens-là ne voient pas ce qui crève les yeux, ou bien parce que c'est trop évident ou bien parce qu'ils font exprès d'être obtus. L'histoire qu'il raconte a toutes les apparences de l'authenticité parce qu'elle est solidement ancrée dans une réalité qu'il connaît, dont il a une expérience personnelle et qu'il décrit avec une totale (et presque naïve) honnêteté. Le résultat est un livre qui, en dépit de personnages simplistes (on peut à la rigueur discuter de ça), est à la fois courageux et extraordinairement gratifiant. En tant qu'écrivain débutant vous feriez bien non pas d'imiter le genre avocat-dans-le-pétrin que Grisham semble avoir créé, mais son ouverture d'esprit et sa capacité à ne rien faire d'autre que d'aller droit au but.

Il est évident que John Grisham connaît le monde des avocats. Ce que vous savez, *vous*, est ce qui vous rend unique à votre façon. Soyez courageux. Allez repérer les positions de l'ennemi, revenez, et racontez-nous ce que vous avez vu. Et rappelez-vous qu'un plombier dans l'espace, ce n'est pas une situation plus mauvaise qu'une autre pour une histoire.

5

De mon point de vue, un roman, une histoire, comporte trois éléments : la narration, qui fait avancer le récit du point A au point B, et finalement jusqu'au point Z ; la description, chargée de créer une réalité sensorielle pour le lecteur ; et les dialogues, qui donnent vie aux personnages à travers leurs échanges verbaux.

Vous vous demandez peut-être où je mets l'intrigue, dans tout ça. La réponse – la mienne, en tout cas – est : nulle part. Je n'essaierai pas de vous convaincre que je n'ai jamais bâti d'intrigue, pas plus que je n'essaierai de vous convaincre que je n'ai jamais menti, mais j'évite le plus possible de faire l'un comme l'autre. Je me méfie des intrigues pour deux raisons : d'abord parce que nos vies en sont essentiellement dépourvues, en dépit de toutes les précautions raisonnables que nous pouvons prendre, de la minutie avec laquelle nous dressons nos plans ; ensuite parce que je considère qu'il y a incompatibilité entre la construction d'une intrigue et la spontanéité de la véritable création. C'est un point sur lequel je dois être clair : je désire que vous compreniez que ma conviction la plus profonde, quant à l'invention des histoires, est qu'elles se fabriquent en grande partie d'elles-mêmes. Le boulot de l'écrivain consiste à leur donner un lieu où s'épanouir (et à les transcrire, bien entendu). Si vous parvenez à voir les choses ainsi (ou si au moins vous essayez), nous allons pouvoir collaborer sans peine. Si, par ailleurs, vous concluez que je suis cinglé, pas de problème, vous ne serez pas le premier.

Lorsque, au cours d'une interview pour *The New Yorker*, j'ai déclaré au journaliste (Mark Singer) que j'étais convaincu que les histoires étaient des objets trouvés, comme les fossiles dans le sol, il m'a répondu qu'il ne me croyait pas. Pas de problème, lui ai-je dit, tant que vous croyez au moins que *moi*, je le crois. Ce qui est le cas. Les histoires ne sont pas des T-shirts souvenirs ou des jeux électroniques. Ce sont des reliques, issues d'un monde préexistant, encore inconnu. Le travail de l'écrivain consiste à utiliser les outils de sa boîte à outils pour les extraire du sol, aussi intégralement que possible, en les laissant aussi intactes que possible. Parfois, le fossile est petit, un simple coquillage. Parfois, il est énorme – un *Tyrannosaurus Rex*, avec sa gigantesque cage thoracique et son sourire plein de dents. Dans un cas comme dans l'autre,qu'il s'agisse d'une nouvelle ou d'un roman fleuve de mille pages, les techniques d'excavation demeurent, pour l'essentiel, les mêmes.

Aussi bon que vous soyez et quelle que soit votre expérience, il est probablement impossible de retirer tout le fossile du sol sans en casser des morceaux, sans en perdre d'autres. Pour en récupérer le maximum, la pelle doit laisser la place à des outils plus délicats : jet d'air, grattoir, voire, au besoin, brosse à dents. L'intrigue est un instrument bien plus gros ; c'est le marteau-piqueur de l'écrivain. On peut certes extraire un fossile d'un sol dur au marteau-piqueur, je suis bien d'accord, mais vous savez aussi bien que moi que cet engin va casser presque autant de restes qu'il permettra d'en libérer. Méthode grossière, mécanique, anti-créatrice. Je crois que l'intrigue est le recours ultime de l'écrivain, alors que le crétin se jette dessus. L'histoire qui en résulte a toutes les chances d'être artificielle et laborieuse.

Je m'appuie bien plus sur l'intuition, et cela parce que mes livres ont tendance à se fonder sur une situation plutôt que sur une histoire. Certaines des idées qui ont engendré ces livres sont plus complexes que d'autres, mais, dans leur majorité, elles ont au départ la brutale simplicité d'une vitrine de grand magasin ou d'un tableau de cire. Je place un groupe de personnages (ou peut-être seulement deux, voire un) dans une situation plus ou moins désagréable et j'observe comment ils font pour s'en sortir. Mon job ne consiste pas à les aider, ou à les manipuler jusqu'à ce qu'ils soient en sécurité – ça, c'est la bruyante méthode de l'intrigue au marteau-piqueur – mais de regarder ce qui se passe et de l'écrire.

La situation vient en premier. Les personnages qui, au début, sont toujours sans relief et sans traits définis, viennent ensuite. Une fois que j'ai ces éléments bien en tête, j'entame la narration. J'ai parfois ma petite idée sur la manière dont tout se terminera, mais je n'ai jamais exigé d'un ensemble de personnages qu'ils se conforment à mes directives ; je veux au contraire qu'ils fassent les choses *à leur façon*. Dans certains cas, l'issue est celle que j'avais anticipée. Dans la plupart, cependant, c'est quelque chose que je n'avais pas du tout prévu. Pour un écrivain de suspense, c'est fondamental. Parce que, du coup, je ne suis pas seulement le créateur du roman, mais aussi son premier lecteur. Et si *moi* je ne suis pas capable de deviner, même approximativement, comment toute cette

foutue affaire va se terminer, avec en plus la connaissance que j'ai déjà des événements à venir, cela veut dire que je peux être tranquille sur un point : le lecteur se trouvera dans cet état d'anxiété qui l'oblige à tourner la page. Et pourquoi s'en faire pour la fin, d'ailleurs ? Pourquoi vouloir tout contrôler. Pourquoi se montrer obsessionnel ? Tôt ou tard, une histoire doit bien aboutir *quelque part*.

Au début des années quatre-vingt, ma femme et moi sommes allés en Angleterre, à la fois pour le travail et pour faire du tourisme. Je me suis endormi dans l'avion et j'ai rêvé qu'un auteur de romans populaires (qui pouvait être moi ou pas, mais en aucun cas James Caan) tombait dans les griffes d'une de ses fans, une femme psychotique vivant dans une ferme isolée au fin fond de nulle part. Isolation renforcée par la paranoïa croissante de la femme. Elle élevait un peu de bétail dans son étable, entre autres un cochon dont elle avait fait son animal familier et qui s'appelait Misery, nom de l'héroïne de tous les romans érotico-sentimentaux de l'écrivain. Le souvenir le plus clair qui me restait du rêve, à mon réveil, était quelque chose que la femme disait à l'écrivain, qui avait une jambe cassée et était retenu dans une chambre au fond de la ferme. Je le notai sur une serviette en papier portant le logo d'American Airlines pour ne pas l'oublier et la glissai dans ma poche. J'ai finalement perdu ce document, mais je me souviens d'à peu près tout ce qu'il y avait dessus :

Elle ne plaisante pas, mais elle évite toujours de croiser le regard de l'écrivain. Une femme costaud, compacte, elle est une absence de hiatus (le sens de cette remarque n'est pas très clair, mais je venais de me réveiller, ne l'oubliez pas). *« Ce n'était pas pour me moquer méchamment de vous que j'ai appelé mon cochon Misery, non m'sieur. N'allez surtout pas penser ça. Non, c'était par simple amour de fan, l'amour le plus pur qui soit. Vous devriez être flatté. »*

Tabby et moi étions descendus au Brown's Hotel de Londres ; la première nuit, je fus incapable de m'endormir. Cela tenait à ce qui paraissait être un trio de petites gymnastes, dans la chambre située juste au-dessus de la nôtre, mais aussi au décalage horaire et surtout, je crois, à ce que j'avais écrit

sur la serviette en papier. Car il y avait là l'amorce d'une histoire vraiment excellente, une histoire qui pouvait se révéler marrante et satirique tout autant qu'effrayante. Elle me paraissait avoir trop de potentiel pour ne pas être écrite.

Je me levai, descendis jusqu'à l'accueil et demandai au concierge s'il n'y avait pas un coin tranquille où je pourrais écrire. Il me conduisit jusqu'à un superbe bureau, sur le palier du premier étage. Ce bureau avait été celui de Rudyard Kipling, m'expliqua-t-il avec une fierté peut-être justifiée. Je fus un peu intimidé de l'apprendre, mais l'endroit était tranquille et le meuble des plus accueillants ; il présentait un plan de travail en merisier d'un hectare, pour commencer. Carburant au thé (j'en buvais à l'époque des litres en écrivant… sauf quand je le remplaçais par de la bière), je remplis seize pages d'un carnet de sténo. J'aime bien écrire à la main, en réalité ; le seul problème est que, lorsque je suis lancé, je n'arrive pas à suivre le rythme auquel naissent les phrases dans ma tête, et ça devient éreintant.

Lorsque je décidai d'arrêter, je repassai par la réception afin de remercier le concierge de m'avoir permis d'utiliser le splendide bureau de Mr Kipling. « Je suis content que cela vous ait fait plaisir », me répondit-il. Il affichait un sourire voilé et lointain, comme s'il avait connu lui-même l'écrivain. « En fait, Kipling est mort ici. D'une attaque. Pendant qu'il écrivait. »

Je retournai me coucher, avec l'espoir de récupérer quelques heures de sommeil, me disant qu'on recevait parfois des informations dont on se serait bien passé.

Le titre provisoire de mon histoire, que je voyais alors comme une longue nouvelle d'environ trente mille mots, était « The Annie Wilkes Edition ». Au moment où je me suis installé devant le superbe bureau de Mr Kipling, j'avais la situation de base – l'écrivain handicapé, la fan cinglée – bien claire à l'esprit. L'histoire elle-même n'existait pas ; ou plutôt, existait à l'état de relique enfouie dans le sol, mis à part les seize pages écrites à la main ; mais connaître son déroulement n'était pas nécessaire pour que je commence à me mettre au

travail. J'avais repéré le fossile ; je savais que le reste consisterait à l'extraire avec soin.

J'aurais tendance à dire que ce qui marche pour moi marchera aussi pour vous. Si vous êtes sous l'emprise tyrannique du fil conducteur, ou que vous avez trop peur d'avancer sans scénario, sans carnet de notes rempli d'informations sur vos personnages, cette idée pourrait vous libérer. À tout le moins, elle vous permettra d'occuper votre esprit à quelque chose de plus intéressant que la « construction de l'intrigue ».

[Un aparté amusant : au vingtième siècle, l'un des grands tenants de la construction de l'intrigue a été Edgar Wallace, producteur de best-sellers à la chaîne, pendant les années vingt. Wallace a inventé – et fait breveter – un système qu'il a baptisé la Edgar Wallace Plot Wheel (la roue à intrigues d'Edgar Wallace). Lorsque vous vous trouviez coincé dans votre scénario, ou aviez besoin de quelque spectaculaire coup de théâtre, il vous suffisait de tourner la roue et de regarder ce qu'affichait la fenêtre : *une arrivée fortuite*, ou bien, *l'héroïne déclare son amour*. Ce gadget s'est apparemment vendu comme des petits pains.]

Le temps que j'aie fini de rédiger, au Brown's Hotel, ce premier passage dans lequel Paul Sheldon se réveille prisonnier d'Annie Wilkes, je pensais savoir ce qui devait arriver ensuite. Annie allait exiger de Paul qu'il écrive un nouveau roman mettant en scène sa courageuse héroïne, Misery Chastain, un roman qui serait juste pour elle. Après avoir commencé par refuser, Paul finirait évidemment par accepter (une infirmière psychotique, me disais-je, pourrait se montrer très persuasive). Annie lui dirait qu'elle avait l'intention de sacrifier son cochon adoré, Misery, pour ce projet. *Le Retour de Misery*, expliquait-elle, n'existerait qu'en un seul exemplaire : un manuscrit autographe relié en peau de porc !

À ce stade, pensai-je, on ferait l'impasse sur les cinq ou six mois suivants avant de revenir dans la ferme perdue du Colorado pour connaître la surprenante issue de l'histoire.

Paul est parti, la chambre où il a souffert a été transformée en sanctuaire dédié à Misery Chastain, mais Misery le cochon est toujours bien présent, grognant en toute sérénité dans sa soue à côté de la grange. Sur les murs de la « chambre Misery » sont accrochés des couvertures de livre, des photos tirées des films de Misery, d'autres de Paul Sheldon, peut-être une manchette de journal sur laquelle on lit ON IGNORE TOUJOURS CEQU'EST DEVENU PAUL SHELDON. Au centre de la pièce, éclairé par un spot et posé sur une petite table, un seul livre (une table en merisier, bien sûr, en l'honneur de Mr Kipling). C'est l'édition Annie Wilkes du *Retour de Misery*. La reliure est splendide. Elle peut l'être ; elle a été faite avec la peau de Paul Sheldon. Et l'écrivain ? Ses os ont peut-être été enterrés derrière la grange, mais quelque chose me disait que le cochon avait consommé les parties les plus goûteuses.

Pas mal, et cela aurait fait une assez bonne histoire (peut-être pas un aussi bon roman, cependant ; on n'aime pas se casser la tête sur trois cents pages pour un type qui se fait finalement bouffer par un cochon entre les chapitres seize et dix-sept), mais en fin de compte ce n'est pas ainsi que les choses se sont passées. Paul Sheldon se révéla être un personnage plein de ressources, beaucoup plus que ce que j'avais tout d'abord cru, et ses efforts pour jouer les Schéhérazade et sauver sa vie me donnèrent l'occasion de dire certaines choses sur le pouvoir rédempteur de l'écriture que je ressentais depuis longtemps, mais n'avais jamais pris le temps de mettre au clair. De même, Annie se montra plus complexe que je ne l'avais de prime abord imaginé, et je me suis beaucoup amusé avec son personnage ; c'était une femme qui s'offusquait devant le moindre gros mot mais qui n'avait pas d'état d'âme lorsqu'elle décidait de trancher le pied de son écrivain préféré parce que celui-ci tentait de s'enfuir. À la fin, elle me faisait presque autant pitié que peur. Et aucun des détails et des incidents de l'histoire n'est venu de l'intrigue ; ils se sont constitués élément par élément, ont découlé naturellement de la situation originale, chacun étant une pièce découverte du fossile. Je souris encore en écrivant ceci ; j'avais beau alors crever de drogue et d'alcool, je me suis bien amusé avec ce bouquin-là.

Jessie et*La Petite Fille qui aimait Tom Gordon* sont aussi des romans qui relèvent complètement d'une situation. Si *Misery* est l'histoire « de deux personnes dans une maison », *Jessie* est celle « d'une femme prisonnière dans une chambre » et *La Petite Fille…* celle « d'une gamine perdue dans les bois ». Comme je l'ai déjà dit, j'ai écrit des romans à partir d'une intrigue, mais le résultat, comme avec *Insomnie* et *Rose Madder*, n'est pas particulièrement satisfaisant. J'ai beau avoir horreur de le reconnaître, ils sont raides, ils cherchent trop à être « de vrais romans ». Le seul de mes livres bâtis sur une intrigue que j'aime vraiment est *Dead Zone : L'accident* ; pour tout dire, celui-ci me plaît vraiment beaucoup. Autre cas de figure : *Sac d'os* donne l'impression d'être bâti sur une intrigue, mais découle d'une situation : « un écrivain veuf dans une maison hantée ». Le scénario qui constitue la trame de l'histoire est gothique à souhait (du moins à mon avis) et très complexe, mais aucun des détails n'a été prémédité. L'histoire du TR-90 et des occupations auxquelles s'est livrée la femme de Mike Noonan pendant le dernier été de sa vie s'est imposée d'elle-même ; en d'autres termes, tous ces éléments appartenaient au fossile.

Une situation suffisamment forte rend toute la question de l'intrigue caduque, ce qui me va très bien. Les situations les plus intéressantes peuvent en général se présenter sous la forme d'une question : *et si jamais ?*

Et si jamais des vampires envahissaient une petite ville de Nouvelle-Angleterre ? *(Salem.)*

Et si jamais un policier, dans quelque patelin perdu du Nevada, devenait soudain fou et commençait à tirer sur tout ce qui bouge ? *(Désolation.)*

Et si jamais une femme de ménage soupçonnée à juste titre du meurtre de son mari, mais finalement innocentée, se trouvait à tort accusée du meurtre (qu'elle n'a pas commis) de son employeur ? *(Dolores Claiborne.)*

Et si jamais une jeune maman et son fils se trouvaient coincés dans leur voiture en panne par un chien enragé ? *(Cujo.)*

Autant de situations qui me sont venues à l'esprit – sous la douche, au volant de ma voiture, pendant ma promenade quotidienne – et qui ont finalement donné un livre. Aucune d'entre elles n'a fait l'objet d'un travail sur l'intrigue ; il n'y a même pas une note prise à la hâte sur un bout de papier, alors que plusieurs de ces histoires, comme *Dolores Claiborne*, sont presque aussi complexes que celles de certains polars. Je vous prie de ne pas oublier, cependant, que je fais une énorme différence entre histoire et intrigue. L'histoire est honorable, on peut lui faire confiance ; l'intrigue est sournoise, autant la maintenir en résidence surveillée.

Chacun des romans cités ci-dessus a bien entendu été peaufiné et enrichi de détails par la suite, mais la plupart des éléments essentiels étaient déjà présents au départ. « Un film doit être présent avant le montage final », me dit une fois Paul Hirsch, monteur de cinéma. Il en va de même pour les livres. Je crois qu'il est difficile de faire disparaître les incohérences ou la platitude d'un roman par quelque chose d'aussi insignifiant qu'un deuxième brouillon.

Ce livre ne se veut pas un manuel et vous n'y trouverez donc pas beaucoup d'exercices, mais j'aimerais vous en proposer un à présent, au cas où vous auriez l'impression que tout ce que je viens de dire, sur la situation qui doit l'emporter sur l'intrigue, n'est que brumeuse élucubration. Je vais vous montrer l'emplacement d'un fossile. Votre travail consistera à écrire cinq ou six pages, sans partir d'une intrigue préalable, à propos de ce fossile. Vous allez vous mettre à fouiller le site, pour le dire autrement, et voir ce que vous exhumez. Je crois que vous risquez d'être très surpris et ravis par le résultat. Prêts ? On y va.

Les éléments de base de l'histoire qui suit sont connus de tous ; avec ses nombreuses petites variantes, elle semble figurer une semaine sur deux, en moyenne, dans la rubrique faits divers des quotidiens de toutes les grandes villes. Une femme – appelons-la Jane – épouse un homme intelligent, plein d'humour et débordant de magnétisme sexuel. Nous l'appellerons Dick ; c'est le prénom le plus freudien qui soit[4]. Malheureusement, Dick a sa part d'ombre. Il a du mal à contrôler son mauvais caractère, et il est peut-être même

paranoïaque (vous le découvrirez à la manière dont il parle et se comporte). Jane déploie les plus grands efforts pour supporter les défauts de Dick et réussit à ce que leur couple tienne bon (pourquoi cela est-il aussi important pour elle, c'est aussi quelque chose que vous trouverez ; elle montera sur scène pour vous le dire). Le couple a un enfant et, pendant un temps, les choses semblent mieux se passer. Puis, alors que la petite fille a environ trois ans, les mauvais traitements et les crises de jalousie recommencent. Mauvais traitements verbaux, tout d'abord, puis physiques. Dick est convaincu que Jane couche avec quelqu'un, peut-être un collègue de bureau. Est-ce une personne en particulier ? Je ne le sais pas et ça m'est égal. Dick finira par dire qui il soupçonne. S'il le fait, nous le saurons tous les deux, n'est-ce pas ?

Finalement, la pauvre Jane n'en peut plus. Elle divorce et obtient la garde de leur fille, la petite Nell. Dick se met à la harceler. Jane réagit en obtenant de la cour une interdiction pour Dick de l'approcher, document à peu près aussi utile qu'un parasol pendant un ouragan, comme vous le diraient nombre de femmes battues. Pour terminer, après un incident que vous décrirezde manière vivante et effrayante (il la bat en public, par exemple), cet abruti de Dick est arrêté et jeté en prison. Tout ce que je viens de décrire est en réalité le fond du décor. Ce que vous en faites et la manière dont vous le faites ne dépendent que de vous. Ce n'est nullement la situation. La situation est ce qui vient maintenant.

Un jour, peu après l'incarcération de Dick dans la prison de la ville, Jane récupère la petite Nell à la garderie et va la déposer chez une amie où l'on fête un anniversaire. Puis Jane rentre chez elle, contente d'avoir deux ou trois heures de tranquillité devant elle. Peut-être vais-je faire une petite sieste, se dit-elle. Elle habite une maison, en dépit du fait qu'elle est seule et jeune employée, car la situation l'exige plus ou moins. Comment est-elle installée dans une maison et pourquoi dispose-t-elle d'un après-midi libre, autant de détails que l'histoire vous dira et qui paraîtront parfaitement cohérents si vous les justifiez par de bonnes raisons (la maison appartient à ses parents, ou bien elle est chargée de la garder ; il existe des tas de possibilités).

Une chose l'alerte, mais d'une manière pas tout à fait consciente ; quand elle pousse la porte, elle se sent soudain mal à l'aise. Elle n'arrive pas à dire pourquoi et suppose que c'est simplement de la nervosité, une conséquence des cinq années passées en compagnie de mister Charmant Caractère. De quoi d'autre pourrait-il s'agir, d'ailleurs ? Dick est derrière les barreaux, non ?

Avant d'aller faire sa sieste, Jane décide de se préparer une infusion et de regarder les informations (pourrez-vous utiliser, plus tard, la bouilloire qui siffle sur le gaz ? À vous de voir). La principale information, au bulletin de quinze heures, est sensationnelle : le matin même, trois hommes se sont évadés de la prison municipale, tuant un gardien au passage. Deux des trois hommes ont été repris, le troisième est toujours en fuite. On ne donne pas le nom des évadés (pas dans ce bulletin, en tout cas), mais Jane, dans sa maison vide (fait que vous aurez maintenant expliqué de manière plausible), sait, sans l'ombre d'un doute, que l'un d'eux était Dick. Elle le sait parce qu'elle a finalement identifié la raison de son pressentiment lorsqu'elle est entrée chez elle. C'était l'odeur, légère et en train de disparaître, d'un produit capillaire, un tonique du nom de Vitalis. Le tonique de Dick. Jane reste immobile dans son fauteuil, les muscles paralysés de terreur, incapable de se lever. Et tandis qu'elle entend les pas de Dick dans l'escalier, elle se dit : *Il n'y a que Dick pour arriver à se procurer du Vitalis, même en prison…* Elle doit se lever, elle doit courir, mais elle n'arrive pas à bouger…

Pas mal, non ? C'est ce que je pense. Pourtant, c'est une histoire qui n'a rien d'unique. Comme je l'ai déjà fait remarquer,BATTUE (OU ASSASSINÉE) PAR UN EX-MARI JALOUX est un titre qui fait la manchette des journaux presque toutes les semaines. C'est triste, mais vrai. Ce que je vous demande, dans cet exercice, c'est de changer le sexe des protagonistes avant d'attaquer votre travail sur la situation ; faites de la femme la harceleuse, en d'autres termes (peut-être se sera-t-elle échappée d'un hôpital psychiatrique, et non d'une prison), et du mari la victime. Rédigez sans élaborer d'intrigue ; laissez la situation et cette inversion inattendue des rôles vous porter. Je vous prédis que ça coulera comme de source… si, bien sûr,

vous êtes honnête dans la façon de faire parler et se comporter vos personnages. L'honnêteté, quand on raconte une histoire, compense bien des fautes de style, comme en témoignent les œuvres au style rigide d'auteurs comme Theodore Dreiser ou Ayn Rand ; mentir est en revanche la grande faute impardonnable. Les menteurs prospèrent, ce n'est que trop vrai, mais seulement dans le grand mouvement des choses, jamais dans les jungles de la composition et de ses dures réalités où vous devez tendre vers votre objectif, un mot après l'autre. Si vous commencez à mentir sur ce que vous savez et ressentez quand vous êtes là en bas, tout s'écroule.

Quand vous aurez fini l'exercice, envoyez-moi donc un mot par Internet sur www.stephenking.com et racontez-moi comment ça s'est passé pour vous. Je ne vous promets pas d'examiner toutes les réponses que je recevrai, mais je vous promets que je lirai quelques-unes des aventures que vous me soumettrez avec le plus grand intérêt. Je suis curieux de voir le genre de fossile que vous allez exhumer et dans quelle mesure vous allez le dégager intact du sol.

6

Les descriptions sont ce qui font du lecteur un participant sensoriel à l'histoire. Bien décrire est un savoir-faire qui s'apprend et ceci est l'une des premières raisons pour lesquelles on ne peut réussir sans avoir beaucoup lu et écrit. Ce n'est d'ailleurs pas seulement une question de *savoir-faire*, mais aussi de *savoir comment ne pas trop en faire*. Lire vous apprendra comment ne pas trop en faire, écrire, comment faire. On ne peut apprendre que par la pratique.

Pour décrire, il faut commencer par visualiser ce que vous voudriez que le lecteur se représente. Cela se termine par des mots, sur le papier, censés restituer ce que vous voyez en esprit. Exercice loin d'être facile. Comme nous l'avons déjà tous entendu dire un jour ou l'autre : « C'était tellement génial (ou horrible/fabuleux/comique, etc.) que je ne sais pas comment le décrire ». Si vous voulez réussir comme écrivain, vous devez précisément être capable de décrire cela et d'une manière telle que votre lecteur vibrera tant il s'y reconnaîtra.

Si vous êtes capable d'y parvenir, vous serez payé de vos peines et vous l'aurez mérité. Si vous n'y parvenez pas, vous recevrez de nombreuses lettres de refus et pourrez alors peut-être envisager une carrière dans le monde fascinant du télé-marketing.

Une description trop succincte laissera le lecteur désorienté et myope. Une description surabondante le noiera de détails et d'images. Le truc, c'est de trouver le juste milieu. Il est aussi important de déterminer ce qu'il faut décrire que ce qu'il vaut mieux laisser dans l'ombre, pour ne jamais perdre de vue que votre boulot principal est de raconter une histoire.

Je ne suis pas particulièrement friand des textes qui décrivent les caractéristiques physiques des personnages jusque dans les moindres détails, ni la manière dont ils sont habillés (l'inventaire des garde-robes est quelque chose qui a le don de me taper sur les nerfs ; si j'ai envie d'une description de fringues, autant me procurer un catalogue de vente par correspondance). Autant que je m'en souvienne, je n'ai que rarement décrit, dans mes textes, l'aspect qu'avaient les gens – leur visage et leur corps comme leurs vêtements. Si je vous dis que Carrie White est une lycéenne rejetée par les autres, au teint maladif, dont la garde-robe est celle d'une *fashion victim*, je pense que vous êtes capable de compléter le tableau, non ? Pas besoin de vous la décrire jusqu'à son dernier bouton d'acné, jusqu'à sa dernière jupe. Nous avons tous le souvenir, après tout, d'une camarade de classe (ou de deux) mal barrée dans la vie ; si je décris la mienne, elle transforme la vôtre en statue de sel et le lien de compréhension que je cherche à instituer entre nous se relâche un peu. Une description commence dans l'imagination de l'écrivain et doit s'achever dans celle du lecteur. Quand il s'agit de mettre cette technique en pratique, l'écrivain a beaucoup plus de chance que le réalisateur de cinéma qui, dans la plupart des cas, est condamné à trop en montrer… y compris,dans neuf cas sur dix, la fermeture Éclair qui court sur le dos du monstre.

J'estime que le contexte et la texture sont bien plus importants, pour ce qui est de donner au lecteur le sentiment d'être dans l'histoire, que n'importe quelle description physique des acteurs. Je ne crois pas non plus que la

description physique soit un raccourci pour rendre compte de la personnalité des personnages. Alors épargnez-moi, s'il vous plaît, *les yeux bleus pétillant d'intelligence* de votre héros, ou son *menton carré et volontaire ;* de même, *les sourcils arrogants* de l'héroïne. Techniquement mauvaise, cette façon de faire trahit la flemme d'écrire – elle est l'équivalent de ces casse-pieds d'adverbes.

À mes yeux, une bonne description consiste en général à donner quelques détails bien choisis qui se chargeront de tout. Dans la plupart des cas, ce seront les premiers qui vous viendront à l'esprit. Dans un premier temps, ils iront très bien. Si vous décidez plus tard d'en changer, d'en ajouter ou de les enlever, libre à vous : c'est à ça que servent les relectures. Je crois cependant que, dans la plupart des cas, les premiers détails qui vous sont venus à l'esprit seront les plus authentiques et les meilleurs. Vous ne devez jamais oublier (et vos lectures vous le prouveront tous les jours, si vous en doutez encore) qu'il est tout aussi facile de sur-décrire que de sous-décrire. Sinon plus facile.

L'un de mes restaurants préférés à New York est le Palm Too, sur la Seconde Avenue. Si je décide de situer une scène au Palm Too, je saurai forcément de quoi je parle, ayant eu l'occasion d'y manger à plusieurs occasions. Avant de me mettre à écrire, je vais évoquer une image des lieux en m'appuyant sur mes souvenirs ; j'en remplis mon imagination, sachant que mon œil intérieur devient d'autant plus précis que je l'utilise souvent. Je parle d'œil intérieur parce que c'est une image que nous connaissons tous, mais c'est en réalité *tous* mes sens que je mets en branle. Ces fouilles dans ma mémoire seront brèves mais intenses, une évocation quasi hypnotique. Et, comme pour la véritable hypnose, vous découvrirez que plus vous vous y essaierez, plus il vous sera facile d'y parvenir.

Les quatre premières choses qui me viennent à l'esprit lorsque j'évoque le Palm Too sont (a) la couleur sombre du bar, qui contraste avec la luminosité du miroir qui en tapisse le fond, reflétant la lumière de la rue ; (b) la sciure de bois sur le sol ; (c) les dessins sur les murs (des caricatures grotesques) ; et (d) les odeurs de viande et de poissons grillés.

Si je poursuis mon évocation, je découvre encore un certain nombre de choses et je pourrais toujours inventer ce dont je ne me souviens pas (pendant la visualisation, réalité et invention s'entremêlent), mais je n'ai pas besoin de davantage d'éléments. Ce n'est pas le Taj Mahal que nous visitons, après tout, et je ne cherche pas à vous vendre la boîte. Il est aussi important de se rappeler que ce qui compte n'est pas le cadre, mais l'histoire, et toujours l'histoire. Il ne m'incombe pas (pas plus qu'il ne vous incombe) de m'avancer dans les fourrés de la description simplement parce que ce serait facile. Nous avons d'autres chats à fouetter.

Ceci compris, voici un échantillon de narration dans lequel le personnage se retrouve au Palm Too :

> Le taxi s'arrêta devant le Palm Too à quatre heures moins le quart, par un superbe après-midi d'été. Billy paya la course et, une fois sur le trottoir, regarda autour de lui, cherchant Martin des yeux. Il n'était pas là. Satisfait, Billy entra.
>
> Après la clarté aveuglante de la Seconde Avenue, le restaurant lui parut aussi sombre qu'une caverne. Le miroir, derrière le bar, renvoyait une partie de la lumière qui venait de la rue et brillait comme un mirage dans la pénombre. Pendant quelques instants, ce fut tout ce que put voir Billy ; puis ses yeux commencèrent à s'accommoder. Il y avait quelques buveurs solitaires au bar. Un peu plus loin, la cravate en berne et les manches de sa chemise roulées sur ses avant-bras velus, le maître d'hôtel parlait avec le barman. Il y avait encore de la sciure sur le sol, remarqua Billy, comme si c'était un clandé des années vingt et non un établissement du second millénaire où il était interdit de fumer et encore plus de recracher un jet de tabac à chiquer entre ses pieds. Et les caricatures qui dansaient sur les murs – empruntées à des journaux et représentant des politiciens de seconde zone, des journalistes qui avaient depuis longtemps pris leur retraite ou s'étaient suicidés à l'alcool et des célébrités qu'on avait du mal à reconnaître – faisaient encore la farandole jusqu'au plafond. Une odeur de viande et d'oignons grillés emplissait l'air. Rien n'avait changé, non, vraiment.
>
> Le maître d'hôtel s'avança.
>
> « Puis-je vous aider, monsieur ? Le restaurant n'ouvre pas avant six heures, mais le bar…
>
> – Je cherche Richie Martin », le coupa Billy.

L'arrivée de Billy en taxi relève de la narration, ou de l'action, si vous préférez ce terme. Il est indéniable que ce qui suit, une fois qu'il a franchi la porte du restaurant, est de la description. J'y ai mis presque tous les détails qui me sont spontanément venus à l'esprit lorsque j'ai évoqué le Palm Too, et j'en ai ajouté quelques-uns, comme la décontraction du maître d'hôtel entre les services, par exemple, un élément que

je trouve plutôt bon ; j'aime bien la cravate qui pend et les manches de chemise roulées exposant les avant-bras velus. C'est comme une photo. L'odeur de poisson n'y figure pas, mais c'est parce que celle des oignons était plus forte.

Nous revenons à l'histoire elle-même avec un fragment narratif (le maître d'hôtel vient occuper le devant de la scène) puis avec le dialogue. Mais nous voyons déjà clairement les lieux. J'aurais pu ajouter quantité de détails : l'étroitesse de la salle, par exemple, Tonny Bennett diffusé par la stéréo, l'autocollant des Yankees sur la caisse enregistreuse ; mais à quoi bon ? Quand il s'agit de planter le décor et de faire une description, un repas frugal vaut un festin. Nous voulons savoir si Billy va pouvoir localiser Martin – c'est pour connaître le fin mot de cette histoire que nous avons déboursé nos vingt dollars. En dire plus sur le restaurant aurait ralenti le rythme de l'histoire, nous aurait peut-être même ennuyé au point de rompre le charme que sait produire une bonne fiction. Dans beaucoup de cas, lorsqu'un lecteur abandonne un livre qu'il trouve « ennuyeux », cet ennui vient de ce que l'écrivain se trouve tellement séduit lui-même par ses capacités descriptives qu'il en perd de vue sa priorité, laquelle est que son histoire doit toujours avancer. Si le lecteur veut en savoir davantage sur le Palm Too que ce qui en est dit dans l'extrait, il pourra toujours aller y faire un tour la prochaine fois qu'il ira à New York, ou demander qu'on lui envoie une brochure. J'ai déjà gaspillé trop d'encre pour faire comprendre que le Palm Too va devenir l'un des cadres importants où se déroulera mon histoire. Si jamais, en fin de compte, ce n'est pas le cas, je serai bien inspiré de revoir ma description et de la réduire à quelques lignes. Je pourrais bien entendu la conserver en arguant du fait qu'elle est bonne ; ce serait la moindre des choses qu'elle le soit, d'ailleurs, puisque je suis payé pour ça. Mais pas pour me faire plaisir.

On trouve une description simple (*il y avait quelques buveurs solitaires au bar*), et une autre nettement plus poétique *(Le miroir, derrière le bar… brillait comme un mirage dans la pénombre)* dans le paragraphe descriptif central du Palm Too. Les deux vont très bien, mais j'ai un faible pour les comparaisons et toutes les formes de langage

figuratif qu'offre la fiction, car elles en constituent le principal délice, pour le lecteur comme pour l'écrivain. Bien ciblée, une comparaison nous ravit autant que de rencontrer un vieil ami au milieu d'une foule d'inconnus. En mettant en relation deux objets à première vue sans rapport, ici un bar et une caverne, un miroir et un mirage, nous parvenons à voir d'anciennes choses d'un œil neuf[5]. Même si le résultat donne simplement plus de clarté au texte, au lieu de beauté, je crois que lecteur et écrivain participent conjointement à une sorte de miracle. Peut-être est-ce envoyer le bouchon un peu loin, mais c'est néanmoins ma conviction.

Quand comparaisons ou métaphores ne fonctionnent pas, les résultats sont parfois comiques, voire même gênants. J'ai lu récemment cette phrase dans un roman qui va sortir bientôt et dont je préfère ne pas citer l'auteur : « Il resta assis sans bouger à côté du cadavre, attendant le médecin légiste avec autant de patience que s'il attendait un sandwich à la dinde. » Honnêtement, je n'ai pas vu le rapport, s'il y en a un. J'ai donc refermé le bouquin sans aller plus loin. Si un écrivain sait ce qu'il fait, je suis prêt à faire un tour de manège avec lui. S'il ne le sait pas… eh bien, j'ai cinquante ans et il y a des tas de bons livres que je n'ai pas lus. Je n'ai pas de temps à perdre avec ceux qui sont mal écrits.

La comparaison zen n'est que l'un des pièges potentiels du langage au figuré. Le plus courant (le manque de culture littéraire est d'ailleurs à peu près toujours à l'origine de ce qui nous y fait chuter) est l'utilisation de comparaisons, métaphores et images qui sont devenues des clichés. Il *courait comme un fou*, elle était *jolie comme un cœur*, il s'est *battu comme un lion*… ne me faites pas perdre mon temps (et ne perdez pas le vôtre) avec des poncifs aussi éculés. Vous risquez de passer pour paresseux ou ignorant. Aucune de ces descriptions n'améliorera votre réputation d'écrivain.

Mes comparaisons préférées, au fait, proviennent des romans policiers des années quarante et cinquante et des descendants littéraires des écrivains d'histoires à quatre sous. Parmi celles-ci, il y a : « Il faisait plus noir que dans un chargement complet de trous du cul » (George V. Higgins) et :

« Il alluma une cigarette (qui) avait le goût d'un mouchoir de plombier » (Raymond Chandler).

Le secret de la bonne comparaison commence avec une vue claire des choses et finit par un texte clair qui utilise des images nouvelles et un vocabulaire simple. Mes premières leçons en ce domaine m'ont été données par Chandler, Hammett et Ross McDonald ; j'ai peut-être acquis encore plus de respect pour le langage descriptif compact en lisant T.S. Eliot (ces griffes dentelées courant sur le fond de la mer ; ces cuillères à café), et William Carlos Williams (poulets blancs, brouette rouge, les prunes dans la glacière, si douces et si froides).

Comme pour tous les autres aspects de l'art narratif, vous vous améliorerez avec la pratique, mais celle-ci ne fera pas de vous l'écrivain parfait. Pourquoi le voudriez-vous ? En quoi serait-ce amusant ? Et plus vous vous efforcerez d'être clair et simple, plus vous en apprendrez sur la complexité de votre langue. Précieuse et casse-gueule, oh oui, elle peut l'être, très casse-gueule, même. Pratiquez, exercez-vous, n'oubliez jamais que votre boulot consiste à dire ce que vous voyez et à faire avancer votre histoire.

7

Abordons à présent la question des dialogues, la partie *audio* de notre programme. Ce sont eux quidonnent une voix à votre distribution, et il est crucial d'en définir le caractère : seul le comportement des gens nous en apprend davantage sur ce qu'ils sont. Ce qu'ils disent est en effet trompeur, car les propos qu'ils tiennent expriment leur caractère d'une manière dont les locuteurs sont tout à fait inconscients.

Vous pouvez m'expliquer, *via* la narration, que votre personnage principal – disons Mitsuh Butts – n'a pas été un bon élève et même n'a pas beaucoup fréquenté l'école ; vous pouvez cependant aussi me le faire comprendre, et de manière beaucoup plus vivante, par la manière dont il s'exprime… et l'une des règles d'or de la bonne fiction est de ne jamais expliquer quelque chose que l'on peut montrer. Exemple :

« Qu'est-ce que tu vois, là ? » demanda le garçon, qui traçait quelque chose dans la terre avec le bout de son bâton. Il aurait pu tout aussi bien s'agir d'une boule, d'une planète ou simplement d'un cercle. « Tu sais que la terre tourne autour du soleil, comme ils disent ?

– Ch'ai pas c'qui disent, répliqua Mitsuh. J'ai jamais étudié c'que dit Machin ou Truc, pass'que chacun il dit un truc différent, pis finalement t'as mal à la tête, pis tu perds l'apémite.

– C'est quoi, l'apémite ?

– T'as jamais fini avec tes questions ? » s'écria Mitsuh. Il s'empara du bâton et le cassa. « L'apémite, c'est quand dans ton ventre, il te dit que c'est l'heure pour manger ! Sauf quand t'es malade ! Et les gens qui disent que je suis ignorant !

– Ah, l'appétit », observa le garçon d'un ton placide en se remettant à dessiner, du bout du doigt cette fois.

Bien fait, un dialogue nous indique si un personnage est intelligent ou stupide (Mitsuh Butts n'est pas forcément un crétin parce qu'il ne sait pas dire *appétit ;* il faudra l'écouter encore un peu pour nous faire une opinion), honnête ou non, amusant ou taciturne. Les bons dialogues, comme ceux qu'ont écrits des auteurs aussi différents que George V. Higgins, Peter Straub ou Graham Greene, sont un régal ; les mauvais sont mortels à lire.

Les écrivains ont des aptitudes différentes, question dialogues. On peut améliorer les siennes dans ce domaine, même si, comme l'a dit un jour un grand homme (en fait il s'agit de Clint Eastwood) : « Un homme doit connaître ses limites. » H.P. Lovecraft était un génie pour ce qui était d'inventer des histoires macabres, mais ses dialogues sont catastrophiques. Il devait le savoir car, sur les quelques millions de mots qu'il a écrits, moins de cinq mille relèvent de dialogues. Le passage suivant, tiré de *La Couleur tombée du ciel*, illustre les problèmes de Lovecraft sur ce point :

C'est ren… ren que d'la couleur… a' brûle, … froide et humide qu'aile est, mais a' brûle… a' vivait dans l'puits, … j' l'ons ben vue, … une espèce ed fumée, … tout pareil qu'les fleurs au printemps, … l'puits il brillait la nuit… […]… tout c'qu'est vivant, … a' suce la vie, … c'te pierre, … pour sûr qu'elle est v'nue dans c'te pierre, … tout qu'aile a empoisonné, … c' machin rond qu'les professeurs ont tiré ed la pierre, … y l'ont cassé, … l'était ed la même couleur, … tout pareil qu'les plantes et les fleurs, … devait y en avoir d'aut'… des graines…. J'l'ons vue pour la première fois c'te semaine, … […] a' vous attaque le cerveau et après ça a' vous prend tout entier, … a' vous brûle, … […] a vient d'un endroit où les choses sont pas pareilles qu'ici, … un des professeurs l'avait bien dit[6]…

Et ça continue ainsi encore un bon moment, par bribes d'informations elliptiques, construites avec soin. Il est difficile d'expliquer ce qui cloche dans les dialogues de Lovecraft, sinon ce qui saute tout de suite aux yeux : ils sont raides et sans vie, débordant de parler paysan. Quand un dialogue tombe juste, on le sait. Quand il ne va pas, on le sait aussi : il vous écorche les oreilles comme un instrument de musique désaccordé.

D'après tous les témoignages, Lovecraft était à la fois snob et abominablement timide (abominablement raciste, aussi, écrivant des histoires pleines de sinistres Africains et de juifs caricaturaux comme ceux qu'évoquait mon oncle Owen avec inquiétude, au bout de quatre ou cinq bières), du genre à entretenir une correspondance volumineuse, mais à ne pas s'entendre avec les autres ; vivrait-il aujourd'hui, c'est dans les divers forums d'Internet qu'il serait le plus à l'aise. La meilleure façon de s'initier au dialogue est encore d'avoir plaisir à parler soi-même et à écouter les autres – surtout à écouter, en prêtant attention aux accents, aux rythmes, aux dialectes, à l'argot des différents groupes sociaux. Les solitaires comme Lovecraft s'en sortent en général assez mal, ou en y mettant le soin maniaque de ceux qui composeraient dans une langue autre que la leur.

J'ignore si le romancier contemporain John Katzenbach est un solitaire ou non, mais son roman *Hart's War* comporte des dialogues d'une médiocrité mémorable. Katzenbach est le genre de romancier qui rend fous les professeurs d'écriture créative, un merveilleux conteur dont l'art est terni par les répétitions (défaut auquel on peut remédier) et dont l'oreille est complètement sourde à la musique des dialogues (défaut auquel on ne peut sans doute pas remédier). *Hart's War* est une histoire policière située dans un camp de prisonniers de la Seconde Guerre mondiale, idée épatante qui devient cependant problématique entre les mains de Katzenbach une fois que la machine est lancée. Voici comment le Wing Commander Phillip Pryce s'adresse à ses amis juste avant que les Allemands responsables du stalag 13 ne viennent le chercher, non pas pour le rapatrier, comme ils le prétendent, mais pour l'assassiner dans les bois.

Pryce reprit Tommy par le bras. « Tommy, murmura-t-il, ce n'est pas une coïncidence ! Rien n'est ce qu'on croit que c'est ! Fouille plus profond ! Sauvez-le, les gars, sauvez-le ! Plus que jamais, j'estime que Scott est innocent ! […] C'est à vous de jouer, les gars, à présent. Et n'oubliez pas : je compte sur vous pour vous tirer de là ! Survivez ! Quoi qu'il arrive ! »

Il se tourna vers les Allemands. « Très bien, *Hauptmann*, dit-il avec une détermination soudaine, faisant preuve d'un calme extraordinaire. Je suis prêt, maintenant. Faites de moi ce que vous voudrez. »

Soit Katzenbach ne se rend pas compte que le discours du Wing Commander est un tissu de clichés tirés des films de guerre de la fin des années quarante, soit il cherche délibérément à se servir de cette similitude pour susciter des sentiments de pitié, de tristesse et peut-être de nostalgie chez ses lecteurs. De toute façon, ça ne marche pas. Le seul sentiment que ce passage éveille en nous est celui d'une incrédulité de plus en plus impatiente. À se demander si un directeur littéraire l'a jamais lu et, si oui, ce qui a pu retenir son stylo rouge. Étant donné le talent considérable dont Katzenbach fait preuve dans d'autres domaines, son échec, ici, tend à me conforter dans mon idée que l'écriture de bons dialogues est autant de l'art que de la technique.

Nombre de bons auteurs de dialogues semblent être nés avec une oreille parfaitement accordée, de même que certains musiciens et chanteurs ont un timbre parfait et une oreille absolue. Voici un passage tiré d'un roman d'Elmore Leonard, *Be Cool*. On peut le comparer aux textes de Lovecraft et Katzenbach, en remarquant que l'on a affaire à un échange bon teint et non à un soliloque ampoulé :

Chili […] leva de nouveau les yeux lorsque Tommy lui dit :

« Alors, ça va ?

– Tu te demandes si je m'en sors, hein ?

– Oui, dans ton business. Comment ça se passe ? Je sais que tout avait bien marché pour *Chope Leo*, un film terrifiant, absolument terrifiant. Tu veux que je te dise ? En plus, il était bon. Mais la suite – comment c'était le titre, déjà ?

– *Disparition*.

– Ouais, exactement ce qui s'est passé avant que j'aie eu le temps de le voir, il a disparu.

– Il n'a pas fait beaucoup d'entrées, la première semaine, et les studios ont laissé tomber. J'étais contre l'idée de faire une suite, au départ. Mais le type de la production, à Tower, m'a dit qu'ils en feraient une, avec ou sans moi. Alors je me suis dit, bon, si je peux trouver une bonne histoire… »

Deux types déjeunent ensemble à Beverly Hills : nous savons tout de suite dans quelle cour ils jouent. Ils peuvent être bidons (ou peut-être pas), mais nous sommes sur-le-champ dans le bain, dans le contexte du récit de Leonard ; on peut même dire que nous les accueillons à bras ouverts. Leur échange est tellement authentique que nous ressentons le plaisir coupable de celui qui tend l'oreille vers une conversation intéressante et se met à la suivre. Nous nous faisons aussi déjà une image des personnages, même si ce n'est que par quelques touches légères. Nous n'en sommes qu'au début de l'histoire (page 2) et Leonard est un vieux pro. Il sait qu'il ne faut pas tout dire tout de suite. Cependant, n'apprenons-nous pas quelque chose sur Tommy quand il assure à Chili que son film était non seulement terrifiant, mais bon ?

On pourrait se demander si un tel dialogue est authentique, réaliste, ou simplement fidèle à une certaine idée de la vie, aux images stéréotypées qu'on se fait de lagalaxie Hollywood, de ses gens du cinéma, de ses déjeuners, des affaires qui s'y traitent. Question tout à fait légitime à laquelle on peut répondre : ce n'est pas garanti. Le dialogue, cependant, sonne juste à nos oreilles ; dans ses meilleurs moments (et même si *Be Cool* est tout à fait agréable, il est loin d'être le meilleur bouquin de Leonard), Elmore Leonard accède à une véritable poésie de rue. Cette technique d'écriture est le fruit d'années d'expérience ; l'art, de son côté, est le fruit d'une imagination créatrice qui travaille beaucoup et s'amuse bien.

Comme dans tous les autres aspects de la fiction, le secret des bons dialogues réside dans l'honnêteté. Si vous êtes honnête quant aux mots que vous faites sortir de la bouche de vos personnages, vous découvrirez que vous vous exposez aussi à pas mal de critiques. Pas une semaine ne passe sans que je reçoive au moins une lettre furibarde (et la plupart du temps, plusieurs) m'accusant d'être grossier, bigot, homophobe, assassin, frivole ou carrément psychotique. Dans la plupart des cas, ce qui a échauffé la bile de mes correspondants figure quelque part dans un dialogue : « Tirons-nous de ce putain de bled », ou : « On n'encaisse pas

trop les nègres, dans le coin », ou encore : « Où tu te crois, sale con de pédé ? »

Ma mère, Dieu l'ait en sa sainte garde, n'approuvait pas les jurons et ce genre de langage ; pour elle, c'était celui des ignorants. Mais cela ne l'empêchait pas de s'écrier « Oh, merde ! » quand son rôti brûlait ou si elle se donnait un coup de marteau sur le pouce en plantant un crochet à tableau dans le mur. D'ailleurs personne, qu'on soit bon chrétien ou franc païen, ne se retient de lancer quelque chose de similaire (sinon pire) quand le chien dégobille sur la moquette ou lorsque le cric lâche sous la voiture. Il est important de dire la vérité ; tellement de choses en dépendent, comme l'apresque déclaré William Carlos Williams, lorsqu'il parlait de sa brouette rouge. La *Legion of Decency* n'aime peut-être pas le terme *merde*, et si ça se trouve, vous ne l'aimez pas non plus ; mais par moments, il n'y en a pas d'autre : jamais un gamin n'a couru jusqu'à sa mère pour lui rapporter que sa petite sœur avait *déféqué* dans la baignoire. Il a pu employer diverses expressions comme *fait caca* ou simplement *fait*, mais *a chié*, j'en ai bien peur, est ce qui lui sera spontanément venu à l'esprit ; les p'tits baigneurs ont de grandes oreilles, après tout.

Vous *devez* dire la vérité si vous voulez que vos dialogues aient l'impact et le réalisme qui manquent, hélas, à *Hart's War*, aussi bonne que soit l'histoire par ailleurs ; et cela est vrai pour tout, y compris pour ce que dit le type qui se donne un coup de marteau sur les doigts. Si vous mettez « Oh flûte ! » à la place de « Oh, merde ! » par crainte d'être critiqué par les gens bien-pensants, vous rompez le contrat tacite passé entre l'écrivain et ses lecteurs : vous leur avez en effet promis de dire la vérité sur la façon dont les gens se comportent et parlent par le biais d'une histoire inventée.

D'autre part, l'un de vos personnages (la tante vieille fille du héros, par exemple) peut très bien dire « Oh, flûte ! », au lieu de « Oh, merde ! » lorsqu'elle se donne un coup de marteau sur les doigts. Vous saurez quelle expression employer si vous connaissez bien votre personnage, et vous apprendrez quelque chose sur lui qui le rendra encore plus vivant et intéressant. Ce qui compte est de laisser chaque personnage s'exprimer librement, sans s'occuper de ce qu'en

pensent les gens bien-pensants ou les dames de la paroisse. Faire autrement serait de la couardise et de la malhonnêteté ; et croyez-moi, écrire de la fiction en Amérique en ce début du vingt et unième siècle n'est pas un boulot pour les froussards intellectuels. Ce ne sont pas les censeurs autoproclamés qui manquent et, bien qu'ils puissent avoir des priorités différentes, ils veulent tous, au fond, la même chose : que vous voyiez le monde comme eux le voient… ou au moins que vous la fermiez sur ce que vous ne voyez pas comme eux. Ce sont les représentants du *statu quo*. Pas nécessairement méchants, mais dangereux à partir du moment où vous croyez en la liberté de penser par vous-même.

Au fond, je suis d'accord avec ma mère : les gros mots et la vulgarité sont le langage de l'ignorant, de ceux qui se sentent mis au défi de s'exprimer. Pour l'essentiel, du moins, car il y a des exceptions, y compris des aphorismes quasi blasphématoires, aussi colorés que pittoresques. *Plus occupé qu'un unijambiste dans un concours de pieds au cul*, par exemple ; *un vœu dans une main, de la merde dans l'autre, laquelle sera la première pleine ?* Ces phrases et d'autressemblables ne sont pas pour les salons chics, mais elles sont frappantes et expressives. Voyez encore ce passage tiré de *Brain Storm* de Richard Dooling, dans lequel la vulgarité confine à la poésie :

> « Pièce à conviction A : un pénis rustaud et entêté, un connivore barbare sans la moindre trace de décence. Le lascar des lupanars. Un bignochon torve, vermiforme avec un éclat serpentin dans son œil unique. Un Turc gloutorgasme qui frappe sous les voûtes sombres de la chair tel l'éclair-braquemart. Un dard concupiscent recherchant l'obscurité, les crevasses glissantes, l'extase thonesque, et le sommeil… »

Quoi qu'il ne s'agisse pas d'un dialogue, j'aimerais reproduire un autre passage de Dooling, car il prêche le converti que je suis : on peut être admirablement précis sans avoir du tout recours à la vulgarité et aux grossièretés :

> Elle se mit à califourchon sur lui et se prépara à procéder aux indispensables connections, prises mâle et femelle prêtes à s'emboîter […]. Rien que deux machines biologiques tumescentes se préparant à un accostage brûlant de câbles modem, pour accéder aux processeurs entrée/sortie l'un de l'autre.

Si j'étais un type du genre Henry James ou Jane Austen, dont les sujets de prédilection seraient les gens huppés et le

monde des brillants universitaires, je n'aurais que rarement besoin d'utiliser un gros mot ou une expression blasphématoire ; peut-être qu'aucun de mes livres n'aurait été mis à l'index des bibliothèques scolaires américaines, peut-être n'aurais-je jamais reçu de lettres de la part de fondamentalistes zélés m'annonçant que j'allais brûler en enfer où tous mes millions de dollars ne suffiraient pas à m'acheter un verre d'eau. Mais voilà, je n'ai pas été élevé parmi ceux de la haute. Je sors de la classe moyenne inférieure américaine, et c'est à elle qu'appartiennent les personnes dont je peux parler avec le plus d'honnêteté, car ce sont celles que je connais le mieux. Ce qui veut dire qu'ils disent plus souvent *merde* que *flûte* quand ils se tapent sur les doigts, mais ça ne me tracasse pas beaucoup. En vérité, ça ne m'a jamais vraiment tracassé.

Lorsque je reçois l'une de ces lettres me fustigeant, ou lis une critique m'accusant de n'être qu'un vulgaire péquenot – ce que je suis, dans une certaine mesure –, je me console avec la réponse que donna un jour Frank Norris quand il fut soumis au même genre d'attaques. Norris, romancier du réalisme social au début du siècle, a notamment écrit *La Pieuvre, La Fosse* et *McTeague*, un authentique chef-d'œuvre. Il y parle de types de la classe ouvrière travaillant dans les ranchs, en ville, dans les usines. Les livres de Norris provoquèrent de nombreuses réactions scandalisées auxquelles il répondit froidement et non sans quelque dédain : « Que me fait leur opinion ? Je n'ai jamais rampé devant personne. Je leur ai dit la vérité. »

Certains ne veulent pas entendre la vérité, bien entendu, mais ce n'est pas votre problème. Ce qui en serait un, ce serait de vouloir être écrivain sans vouloir viser droit au but. Le langage parlé, laid ou beau, trahit le personnage ; il peut être aussi une bouffée d'air frais et vivifiant dans une pièce que d'aucuns préféreraient garder fermée. En fin de compte, la bonne question à se poser n'est pas de savoir si les dialogues, dans votre histoire, emploient une langue recherchée ou vulgaire ; elle est de savoir s'ils sonnent juste à la lecture et à l'oreille. Et si c'est ce que vous voulez, vous devez vous-même parler. Plus important, vous devez la fermer et écouter les autres.

8

Tout ce que j'ai expliqué à propos des dialogues s'applique aussi à l'élaboration des personnages. Le boulot se résume à deux choses : faire attention à la manière dont les gens réels se comportent autour de vous, puis dire la vérité sur ce que vous avez vu. Vous avez peut-être remarqué que votre voisin se curait le nez quand il pensait ne pas être vu. Excellent, comme détail, mais le remarquer est sans intérêt pour un écrivain, sauf s'il souhaite l'introduire à un moment donné dans un récit.

Les personnages de fiction sont-ils des copies conformes de personnages existants ? Non, bien sûr, ou du moins pas sur cette base-là ; et il ne vaut mieux pas, à moins que vous n'ayez envie d'avoir un procès sur les bras ou de recevoir un coup de fusil, un beau matin, lorsque vous irez relever votre courrier. Dans de nombreux cas, tels les *romans à clefs* comme *La Vallée des poupées*[7], les personnages sont pour l'essentiel empruntés à la réalité, mais lorsque les lecteurs se sont livrés à loisir à l'inévitable petit jeu de devinettes pour savoir qui est qui, ces histoires ont tendance à lasser, avec leurs célébrités en ombres chinoises qui se télescopent avant de s'évanouir rapidement dans l'esprit du lecteur. J'ai lu *La Vallée des poupées* peu après sa parution (j'étais garçon de cuisine dans un établissement de la côte du Maine, cet été-là), le dévorant avec autant d'impatience que tous ceux qui l'avaient acheté, j'imagine, mais je n'en ai conservé qu'un vague souvenir. Dans l'ensemble, je crois que je préfère le brouet hebdomadaire d'âneries que nous sert *The National Enquirer* où je trouve des recettes de cuisines et des photos de pin-up, en plus d'une bonne dose de scandales.

Pour moi, ce qui arrive aux personnages au fur et à mesure que progresse une histoire dépend seulement de ce que je découvre sur eux tandis que j'avance : autrement dit, de la manière dont ils se développent. Parfois, ils se développent peu. S'ils se développent beaucoup, ils commencent à influer sur le cours de l'histoire au lieu que ce soit le contraire. Je commence presque toujours par quelque chose qui relève d'une situation. Je ne dis pas que c'est ainsi qu'il faut faire,

seulement que telle a toujours été ma façon de travailler. Cependant, si c'est la situation qui reste prédominante, j'estime que l'histoire est plus ou moins un échec, aussi intéressante que moi ou les autres puissions la trouver par ailleurs. J'estime que les meilleurs romans finissent toujours par avoir les gens pour sujets, plutôt que les événements ; autrement dit, que les histoires sont cornaquées par les personnages. Au-delà de la nouvelle, cependant (c'est-à-dire au-delà de deux à quatre mille mots, disons), je ne crois plus trop à ce qu'on appelle l'étude de personnages. Je considère qu'à la fin l'histoire doit toujours être le patron. Hé ! si vous aimez les études de personnages, achetez donc des biographies ou prenez un abonnement au théâtre d'avant-garde le plus proche de votre domicile. Vous aurez tous les personnages que vous voudrez, et même un peu plus.

Il est aussi important de se rappeler que personne n'est le « méchant » ou le « meilleur ami » ou encore la « pute au grand cœur », dans la vie réelle ; dans la vie réelle, nous nous considérons tous comme le personnage principal, le protagoniste alpha, l'incontournable ; c'est sur nous que sont braqués les projecteurs. Si vous êtes capable d'adapter cette attitude à vos œuvres de fiction, vous ne trouverez peut-être pas plus facile de créer des personnages remarquables, mais vous aurez moins tendance à engendrer les nullités unidimensionnelles qui peuplent tant d'ouvrages de fiction populaire.

Annie Wilkes, l'infirmière qui retient Paul Sheldon prisonnier dans *Misery*, peut nous paraître psychotique, mais il ne faut pas oublier qu'elle se considère comme étant tout à fait normale et saine d'esprit – héroïque, en fait, une femme assiégée essayant de survivre dans un monde peuplé de bons à rien. Nous la voyons avec inquiétude changer d'humeur, mais je me suis efforcé de ne jamais le dire tout de go dans des phrases comme : « Annie paraissait déprimée et peut-être même suicidaire, ce jour-là », ou : « Annie paraissait particulièrement de bonne humeur. » Si je suis obligé de vous le dire, j'ai perdu. Si, en revanche, je suis capable de vous montrer une femme silencieuse, aux cheveux sales, qui se bourre compulsivement de gâteaux et de bonbons, c'est vous

qui en tirez la conclusion qu'Annie est dans un moment dépressif du cycle maniaco-dépressif, et j'ai gagné. Et si je parviens, même de façon fugace, à vous faire voir le monde par les yeux d'Annie Wilkes, autrement dit à vous faire comprendre sa folie, il se peut alors que vous sympathisiez avec elle ou même que vous vous identifiiez à elle. Le résultat ? Elle n'en est que plus terrifiante, parce que plus proche de la réalité. Si, enfin, je fais d'elle une vieille toupie caquetante, elle n'est rien de plus que le cliché du bon vieux croquemitaine mis au féminin. Dans ce cas, j'ai tout perdu et le lecteur aussi. Qui a envie de s'intéresser à une mégère aussi rance ? Cette version d'Annie était déjà ancienne à la sortie du *Magicien d'Oz*.

Il n'est pas incongru de se demander si Paul Sheldon, dans *Misery*, ne serait pas moi. Certaines parties du personnage le sont… mais si vous continuez à écrire de la fiction, je crois que vous vous rendrez compte que tous les personnages que vous créerez sont un peu vous-même. Lorsque vous vous demandez ce que tel ou tel personnage va faire, dans une situation donnée, vous décidez en fonction de ce que vous feriez (ou au contraire ne feriez pas, dans le cas où ce personnage est le méchant). En plus de ces versions de vous-même, il y a les traits, agréables ou pas, propres au personnage, que vous avez observés chez les autres (le type qui se cure le nez quand il croit ne pas être vu, par exemple). Il y a aussi un merveilleux troisième élément : l'imagination pure. C'est elle qui m'a permis d'être l'infirmière psychotique, le temps que j'écrive *Misery*. Dans l'ensemble, être Annie Wilkes n'a pas été dur. C'était même assez rigolo. Incarner Paul a été plus difficile, je crois. Il était sain d'esprit, je le suis aussi, pas de quoi en faire des tartines.

Le protagoniste de *Dead Zone : L'accident*, Johnny Smith, est le mystique classique obsédé par Jésus, sauf que chez lui, c'est tout à fait sincère. Ce qui le situe à part des autres est une capacité (limitée) de voir l'avenir, à la suite d'un accident arrivé au cours de son enfance. Lorsque Johnny serre la main de Greg Stillson, lors d'une réunion politique, il a une vision de l'homme devenant président des États-Unis et déclenchant la Troisième Guerre mondiale. Il en arrive à la conclusion que

la seule manière dont il peut empêcher cela – la seule façon de sauver le monde, autrement dit – est de loger une balle dans la tête de Stillson. Johnny n'est différent des autres mystiques paranoïdes violents que sur un point : il peut réellement voir l'avenir. Mais n'est-ce pas ce qu'ils prétendent tous ?

Il se dégageait de la situation une ambiance tendue, transgressive, qui me séduisait. Je pensais que l'histoire prendrait d'autant mieux si j'arrivais à faire de Johnny un type authentiquement correct, sans pour autant le transformer en sainte-nitouche. De même avec Stillson, mais dans l'autre sens : je voulais un méchant authentique, effrayant pour le lecteur, pas seulement parce qu'il bouillonnait en permanence de violence contenue, mais parce qu'il était si fichtrement *persuasif*. J'avais envie que le lecteur soit tout le temps en train de se dire : *Ce type est incontrôlable, comment se fait-il que personne ne s'en rende compte ?* Le fait que Johnny, lui, s'en rendait compte, contribuait à pousser encore plus le lecteur dans son camp.

Quand nous rencontrons pour la première fois l'assassin potentiel, il amène sa petite amie à une foire de campagne ; ils montent sur les manèges et jouent dans les baraques. Quoi de plus normal, de plus sympathique ? Le fait qu'il est sur le point de demander Sarah en mariage nous le fait aimer davantage encore. Plus tard, lorsque la jeune fille lui suggérera de parachever cette journée parfaite en couchant ensemble pour la première fois, Johnny lui répond qu'il préfère attendre qu'ils soient mariés. Je me rendais compte que j'étais sur le fil du rasoir, ici : je tenais à ce que les lecteurs voient en Johnny quelqu'un de sincère et de vraiment amoureux, un type honnête dans ses convictions sans être pour autant d'une pruderie pathologique. J'ai pu atténuer ce qui était sa caractéristique principale en lui donnant un sens de l'humour un peu enfantin ; il accueille Sarah affublé d'un masque de Halloween (lequel a aussi, j'espère, une connotation symbolique, car on perçoit, sans conteste, Johnny comme un monstre lorsqu'il pointe son arme sur le candidat Stillson). « Du Johnny tout craché », lui dit Sarah en riant et, le temps qu'ils reviennent de la foire dans sa vieille Volkswagen, je crois que Johnny est devenu notre ami, un Américain moyen

qui aspire à une vie simple et heureuse. Le genre de type à vous rendre votre portefeuille avec tout son contenu s'il le trouvait dans la rue, ou à s'arrêter pour vous aider à changer un pneu crevé s'il vous trouvait en rade au bord de la route. Depuis le jour où John Fitzgerald Kennedy a été flingué à Dallas, le grand épouvantail américain a été le type au fusil planqué en haut de son immeuble. Je voulais faire de ce type l'ami du lecteur.

Johnny, ça n'a pas été facile. Prendre un type ordinaire et en faire un personnage vivant et intéressant ne l'est jamais. Comme pourla plupart des méchants, il a été beaucoup plus facile de faire Stillson, et je me suis bien plus amusé. Je tenais à faire savoir ce que ce personnage avait de dangereux et d'ambivalent dès la première scène du livre. Dans celle-ci, qui se situe plusieurs années avant qu'il se présente à une élection législative du New Hampshire, Stillson est un jeune voyageur de commerce vendant ses bibles aux campagnards du Midwest. Il arrive dans une ferme où il a affaire à un chien menaçant. Stillson garde le sourire et reste amical, très cul-bénit, jusqu'au moment où il est sûr qu'il n'y a personne à la ferme. Sur quoi, il balance du gaz lacrymogène dans les yeux du chien et le tue à coups de pied.

Si l'on mesure le succès aux réactions des lecteurs, la scène qui ouvre *Dead Zone : L'accident* (mon premier best-seller à avoir été numéro un), est celle qui a fait le plus grand tabac. Sans doute avais-je dû toucher une corde sensible ; ce fut un déluge de lettres, la plupart m'accusant d'une scandaleuse cruauté envers les animaux. Je leur répondis en faisant remarquer que (a) Greg Stillson n'était pas réel ; (b) le chien n'était pas réel ; (c) je n'avais moi-même jamais donné de coups de pied à l'un de mes animaux de compagnie de toute ma vie, ni à celui de quelqu'un d'autre. Je fis aussi remarquer quelque chose de moins évident, à savoir qu'il était important d'établir d'emblée que Gregory Ammas Stillson était un homme des plus dangereux, sachant très bien dissimuler.

Je continuai à donner de la chair aux personnages de Johnny et Stillson en alternant les scènes jusqu'à la confrontation, à la fin du livre, quand les choses se dénouent

d’une manière qui est, j’espère, inattendue pour le lecteur. Le caractère de mes protagonistes a été déterminé par l’histoire que je voulais raconter, en d’autres termes, par le fossile, l’objet trouvé. Mon boulot (et le vôtre, si vous estimez que c’est une approche viable, pour raconter une histoire) est de faire en sorte que ces personnages de fiction se comportent d’une manière qui contribue à faire avancer l’histoire et nous paraisse en même temps raisonnable, en fonction de ce que nous savons d’eux (et de ce que nous savons de la vie réelle, bien entendu). Certains méchants ressentent des doutes (comme Greg Stillson) ; ils éprouvent parfois de la pitié (comme Annie Wilkes). Et parfois les bons essaient de se détourner du bien, comme Johnny Smith… et comme Jésus-Christ lui-même l’a fait, si l’on songe à cette prière (« … écarte cette coupe de mes lèvres… ») dans le jardin de Gethsémani. Et si vous faites bien votre boulot, vos personnages prendront vie et commenceront à faire des choses d’eux-mêmes. Je sais qu’on trouve cela un peu inquiétant quand on n’en a pas fait l’expérience soi-même, mais c’est sensationnel quand ça vous arrive. Et cela résoudra un tas de problèmes, croyez-moi.

9

Nous avons passé en revue quelques aspects fondamentaux sur l’art d’écrire des histoires qui tous renvoient aux deux mêmes idées principales : s’entraîner est le maître mot (et devrait être non pas vécu comme une corvée mais un plaisir), l’honnêteté est indispensable. Une bonne technique dans la description, dans les dialogues et dans le développement des personnages revient en fin de compte à voir et écouter avec acuité, puis à transcrire ce que vous avez vu et entendu avec tout autant d’acuité (et en évitant de trop utiliser ces adverbes inutiles et pesants).

On trouve des tas d’autres procédés : onomatopées, répétitions, flux de pensées, dialogue intérieur, changement de temps des verbes (il est très à la mode, en ce moment, d’employer le présent, en particulier pour les nouvelles), la question délicate du contexte (comment on le suggère, qu’est-ce qui en fait partie, qu’est-ce qui n’en fait pas partie), la

thématique, le rythme (nous verrons ces deux points), et une douzaine d'autres qui sont étudiés – parfois avec un acharnement maniaque – dans les cours et les manuels courants d'écriture.

Mon point de vue là-dessus est très simple. Tous ces procédés sont à votre disposition et vous devez utiliser tout ce qui améliorera la qualité de votre texte sans se mettre en travers de l'histoire. Si vous aimez les phrases avec des allitérations (les nervis de nulle part annihilant les nabots de la nullité), n'hésitez pas, mais regardez ce que cela donne, une fois écrit. Si cela vous semble marcher, gardez. Sinon (et celle que j'ai donnée en exemple me paraît franchement mauvaise, le croisement de la carpe et du lapin), utilisez la touche *suppr* de votre clavier ; elle est là pour ça.

Aucune raison d'être guindé et conservateur lorsque vous écrivez ; vous n'êtes pas non plus obligé d'écrire dans une prose expérimentale sans la moindre ponctuationparce que *The Village Voice* ou *The New York Review of Books* déclare que le roman traditionnel est mort. Le traditionnel comme l'expérimental sont à votre disposition. Merde, écrivez à l'envers si ça vous chante, ou dessinez des pictogrammes avec des crayons de couleur. Mais quel que soit le procédé que vous employez, vient un moment où vous devez juger ce que vous avez écrit, estimer si c'est un bon travail. Je ne crois pas qu'un texte devrait franchir la porte de votre bureau tant que vous ne l'estimez pas assez présentable. Vous ne pouvez pas faire plaisir à tous vos lecteurs tout le temps ; vous ne pouvez même pas faire plaisir à certains de vos lecteurs tout le temps ; mais vous devriez au moins essayer de faire plaisir à certains de vos lecteurs une partie du temps. C'est William Shakespeare qui l'a dit, je crois. Et maintenant que j'ai agité le drapeau, tiré la sonnette d'alarme, et satisfait à tous les diktats de l'OSHA, de la MENSA[8], de la NASA et du manuel de la Guilde des écrivains, permettez-moi de répéter que tout, absolument tout, est à votre disposition. Servez-vous. N'est-ce pas une idée enivrante ? Moi, je trouve que si. Essayez tout et n'importe quel fichu machin, aussi ennuyeusement normal ou scandaleux qu'il soit. Si ça marche, parfait. Sinon, balancez-le. Balancez-

le même si vous l'aimez. Sir Arthur Quiller-Couch a dit un jour : « Assassinez vos chéries. » Il avait raison.

La plupart du temps, ce n'est qu'une fois le travail narratif de base achevé que je découvre la possibilité d'ajouter la petite touche charmante ou ornementale. Parfois, cela se produit avant ; peu de temps après avoir commencé la rédaction de *La Ligne verte*, je me rendis compte que mon héros était un innocent qui risquait d'être exécuté pour le crime commis par un autre ; j'ai donc décidé de lui donner les initiales J.C., celle de l'innocent condamné le plus célèbre de l'Histoire. Ce procédé avait déjà été utilisé dans *Lumière d'août* (celui des romans de Faulkner que je préfère) où l'agneau du sacrifice s'appelle Joe Christmas[9]. C'est ainsi que le détenu, dans le couloir de la mort, qui s'appelait John Bowes, devint John Coffey. Ce n'est qu'en arrivant à la fin du livre que je sus si mon J.C. allait ou non mourir. Je désirais qu'il vive parce que je l'aimais et que j'avais pitié de lui, mais je me disais que ces initiales ne pouvaient pas faire de mal, quel que soit son sort[10].

La plupart du temps, cependant, c'est quand la rédaction est terminée que je vois ce genre de choses. Je retourne alors à la première page, relis ce que j'ai écrit et cherche les motifs sous-jacents. Si j'en découvre, comme c'est presque toujours le cas, je peux les élaborer davantage dans une deuxième version de l'histoire, plus aboutie. Le symbolisme et la thématique illustrent bien l'utilité de la deuxième version.

Si vous avez jamais étudié en classe le symbolisme de la couleur blanche dans *Moby Dick* ou l'utilisation symbolique de la forêt par Hawthorne dans des contes comme « Young Goodman Brown », et si vous êtes sorti du cours en ayant l'impression d'être un vrai débile, vous êtes peut-être déjà en train de partir en marche arrière, mains levées pour vous protéger et secouant la tête en vous disant : *Houla, non merci, j'ai déjà donné au bureau*.

Attendez un peu. Le symbolisme n'est pas forcément difficile ni quelque chose d'effroyablement intellectuel. Il n'a pas à être non plus élaboré de manière consciente comme un tapis turc ornemental qui mettrait en valeur le mobilier posé dessus, c'est-à-dire votre histoire. Si vous acceptez l'idée que

l'histoire est préexistante, un fossile enfoui dans le sol, pourquoi le symbolisme ne préexisterait-il pas, lui aussi ? Encore un nouvel os (ou plusieurs) à découvrir pour vous. S'il est là. Et s'il n'y est pas, où est le problème ? Vous avez toujours l'histoire elle-même, non ?

Si l'os est bien là, et si on s'en aperçoit, je crois qu'il faut l'exhumer aussi bien que possible, le polir jusqu'à ce que ça brille et enfin le tailler comme un tailleur de diamants taillerait une pierre précieuse ou semi-précieuse.

Carrie, comme je l'ai déjà dit, est un roman court racontant l'histoire d'une fille qui se découvre un don de télékinésie – capable, autrement dit, de faire bouger les objets à distance par la seule force de sa pensée. Afin d'expier une très mauvaise plaisanterie à laquelle elle a participé, Susan Snell, camarade de classe de Carrie, persuade son petit ami d'inviter Carrie au bal de la promo. Ils sont élus roi et reine de la promo. Mais durant la fête, une autre camarade de classe de Carrie, la peu sympathique Christine Hargensen, fait une nouvelle blague à Carrie, mortelle cette fois. Carrie se venge en se servant de ses pouvoirs paranormaux pour tuer la plupart de ses camarades de classe (et son abominable mère), avant de mourir elle-même. Tel est l'essentiel de l'histoire, qui est aussi simple qu'un conte de fées. Il n'y avait nul besoin de faire intervenir toutes sortes de procédés et de trucs, même si j'ai interpolé un certain nombres d'interludes épistolaires (passages tirés d'ouvrages fictifs et d'un journal intime, lettres, bulletins de télécopie) dans la narration. C'était en partie dans le but de donner une plus grande impression de réalisme (je pensais à l'adaptation radiophonique de *La Guerre des mondes* faite par Orson Welles), mais surtout parce que la première version du livre était tellement courte qu'elle était à la limite entre nouvelle et roman.

Lorsque je relus *Carrie* avant de me mettre à la deuxième version, je remarquai qu'il y avait du sang dans les trois épisodes cruciaux du récit : au début (les dons paranormaux de Carrie lui sont apparemment révélés à l'occasion de ses premières règles), au moment paroxystique (la mauvaise blague qui fait exploser Carrie a consisté à renverser sur elle un seau de sang – « du sang de cochon pour une cochonne »,

dit Christine à son petit ami), et à la fin (Sue Snell, la jeune fille qui a essayé d'aider Carrie, découvre qu'elle n'est pas enceinte comme elle l'avait à moitié espéré et à moitié redouté, lorsqu'elle a de nouveau ses règles).

Le sang dégouline beaucoup dans la plupart des histoires d'horreur, bien sûr : on pourrait même dire que c'est notre fonds de commerce. Cependant le sang dans *Carrie* me paraît être plus que des éclaboussures ; il donne l'impression de signifier quelque chose. Quelque chose qui n'était cependant pas créé consciemment. Pendant que j'écrivais la première version, je ne me suis pas arrêté un instant pour me dire : « Ah, tout ce symbolisme du sang va me valoir de bons points de la part des critiques », ou encore : « Ho ! là ! là ! avec ça, je vais bien me retrouver dans une ou deux librairies universitaires ! » D'abord, il aurait fallu que je sois un écrivain beaucoup plus cinglé que je ne le suis pour imaginer que *Carrie* pourrait faire les délices des intellos.

Délices des intellos ou non, il était difficile de ne pas voir tout ce que ce sang signifiait une fois que je me fus plongé dans la première mouture tachée de bière ou de thé de mon manuscrit. J'ai donc commencé à jouer avec les images, les connotations affectives et l'idée du sang, évaluant toutes les associations qui me venaient à l'esprit. Il y en avait beaucoup, la plupart plutôt pesantes. Le sang est fortement lié à l'idée de sacrifice ; pour les jeunes femmes, il est associé à la maturité physique et à la capacité d'avoir des enfants ; dans la religion chrétienne, mais aussi dans beaucoup d'autres, il est le symbole à la fois du péché et du salut. En fait, il est associé à la transmission des traits physiques et des talents familiaux. On dit que nous avons cet aspect ou que nous nous comportons de telle façon parce que ce serait « dans notre sang ». Nous savons que ce n'est pas très scientifique, que cela dépend en fait de nos gènes et de la structure de notre ADN, mais nous nous en servons comme métaphore.

C'est cette aptitude à la métaphore et à résumer en une image qui rend le symbolisme intéressant, utile et, lorsqu'il est employé à bon escient, frappant. On pourrait d'ailleurs parler à son propos d'une autre forme de langage figuratif.

Cela le rend-il indispensable à la réussite de votre histoire, de votre roman ? Certes pas, et il peut même lui faire du tort si vous vous laissez emporter. Le symbolisme a pour fonction d'orner, d'enrichir, pas de créer une profondeur artificielle. Les procédés ne concernent pas l'histoire : au fond, seule l'histoire concerne l'histoire. (Vous trouvez que je deviens fatigant ? J'espère que non, car moi, je suis loin d'être fatigué de vous le rabâcher.)

Le symbolisme (comme les autres ornements) est cependant utile – il n'est pas qu'un simple maquillage. Il peut servir de catalyseur entre vous et votre lecteur, aider à créer un texte plus unifié, plus agréable. Je crois que, lorsqu'on relit son manuscrit (lorsqu'on le relit à *voix haute)*, on voit s'il comporte des aspects symboliques ou un potentiel symbolique. Dans le cas contraire, on laisse les choses en l'état. Mais sinon, s'il fait manifestement partie du fossile que l'on s'efforce d'exhumer, il faut y aller. Le mettre en valeur. Ce serait trop bête de ne pas en profiter.

10

Il en va de même pour la thématique. Les cours de littérature et d'écriture font souvent une montagne de la notion de thème, l'approchant comme la plus sacrée des vaches sacrées, ce qui peut être ennuyeux, alors qu'en réalité ce n'est pas une grande affaire. Quand on écrit un roman, que l'on passe des semaines, puis des mois à le construire un mot après l'autre, la moindre des choses que l'on doit au livre, et que l'on se doit, quand on a terminé, est de s'enfoncer dans son fauteuil (ou d'aller faire une grande promenade) et de se demander pourquoi on y a consacré tout ce temps, pourquoi cela semblait si important. En d'autres termes, à quoi rime toute cette entreprise ?

Lorsqu'on écrit, on passe son temps, jour après jour, à faire le tour des arbres et à les identifier. Ce travail achevé, on doit prendre du recul et regarder la forêt. Tous les textes n'ont pas besoin de leur charge de symbolisme, d'ironie ou de langage musical (ce n'est pas par hasard qu'on parle de prose, n'est-ce pas ?), mais il me semble que tous les textes – ou au

moins ceux qui méritent d'être lus – nous parlent de quelque chose. Votre boulot, pendant la rédaction de la première version ou tout de suite après, est de décider ce qu'est ce quelque chose (ou ce que sont ces quelque chose). Dans la deuxième mouture, votre tâche est, entre autres, de rendre ce quelque chose encore plus clair. Ce qui peut exiger des changements importants et des révisions. Votre lecteur et vous y gagnerez un texte plus nettement centré et une histoire plus unifiée. Il est rare que ça ne marche pas.

Le livre dont la rédaction m'a pris le plus de temps a été *Le Fléau*. C'est aussi celui que mes lecteurs les plus fidèles semblent préférer (il y a quelque chose d'un peu déprimant à se dire, devant une opinion aussi unanime, qu'on a écrit son meilleur livre il y a vingt ans, mais je n'ai pas trop envie d'en parler, merci). J'ai fini la première mouture environ seize mois après l'avoir commencée. *Le Fléau* m'a pris particulièrement longtemps parce qu'il a bien failli ne pas arriver au bout de la dernière ligne droite de son parcours.

Mon ambition était d'écrire une vaste fresque romanesque comprenant de nombreux personnages – une épopée fantastique *(fantasy epic)*, si vous voulez – et à cette fin, j'ai employé un procédé narratif dans lequel la perspective changeait, ajoutant un personnage principal dans chaque chapitre de la longue première partie. Ainsi, dans le premier chapitre, il est question de Stuart Redman, ouvrier d'usine au Texas ; puis, dans le deuxième chapitre, de Fran Goldsmith, étudiante enceinte habitant le Maine, puis on revient à Stuart ; le troisième chapitre commence avec Larry Underwood, chanteur de rock and roll de New York, avant de revenir à Fran, puis de nouveau à Stuart Redman.

Mon objectif était de relier tous ces personnages, le bon, le méchant et le moche, en les faisant se retrouver en deux endroits : Boulder et Las Vegas. Je pensais qu'ils finiraientsans doute par se déclarer la guerre. La première moitié du livre racontait aussi l'histoire d'un virus créé par l'homme qui balayait l'Amérique et le monde, tuant quatre-vingt-dix pour cent de l'espèce humaine et anéantissant notre culture fondée sur la technologie.

C’est vers la fin de ce que l’on a appelé la « crise de l’énergie », dans les années soixante-dix, que j’ai écrit cette histoire, et j’ai connu des moments merveilleux à évoquer un monde qui s’effondrait complètement, le temps d’un été horrible, pandémique (à peine plus d’un mois, en fait). La vue était panoramique, détaillée, à l’échelle de tout le pays et (au moins pour moi) à couper le souffle. J’ai rarement vu aussi clairement, avec l’œil de l’imagination, des embouteillages bouchant complètement le boyau défunt de ce qui était le tunnel Lincoln, à New York, jusqu’à la sinistre renaissance d’un sinistre Las Vegas nazi, sous l’œil rouge (et souvent amusé) de Randall Flagg. Tout ça paraît épouvantable, *est* épouvantable, mais cette vision était pour moi aussi étrangement optimiste. Plus de crise de l’énergie, pour commencer, plus de famine, plus de massacres en Ouganda, plus de pluies acides, plus de trou dans la couche d’ozone. *Finito* aussi, les superpuissances nucléaires traîneuses de sabre, terminé, le problème de la surpopulation. À la place, une occasion, pour ce qui restait de l’humanité, de repartir de zéro dans un monde, centré sur Dieu, où les miracles, la magie et les prophéties avaient de nouveau cours. J’aimais mon histoire. J’aimais mes personnages. Et cependant arriva un moment où je ne pus plus écrire, car je ne savais pas *quoi* écrire. Comme le pèlerin, dans l’épopée de John Bunyan, je me retrouvais dans un endroit où j’avais perdu le bon chemin. Je n’étais pas le premier écrivain à m’être fourvoyé dans cet endroit affreux, et je ne serais certes pas le dernier ; c’est le royaume de la panne d’écriture.

Si je n’avais eu que deux ou trois cents pages à double interligne, et non pas plus de cinq cents, je crois que j’aurais abandonné *Le Fléau* pour passer à autre chose ; Dieu sait que je l’avais déjà fait. Mais cinq cents, c’était un investissement trop important en termes de temps comme d’énergie créative ; je ne pouvais me faire à l’idée d’y renoncer. Il y avait aussi cette petite voix qui murmurait à mon oreille que le livre était vraiment bon et que si je ne le finissais pas, je le regretterais toute ma vie. Si bien qu’au lieu de passer à un autre projet, je me mis à faire de longues promenades à pied (habitude qui allait me valoir beaucoup d’ennuis, vingt ans plus tard). J’emportais toujours un livre ou une revue pendant ces

marches, mais je les ouvrais rarement, aussi déprimé que je fusse à la vue des mêmes vieux arbres, à entendre jacasser ces mêmes stupides geais, à voir bondir ces mêmes écureuils excités. L'ennui peut être excellent, pour un créateur dans l'impasse. Je passai donc mon temps à m'ennuyer pendant ces promenades et à penser aussi à mon monstrueux manuscrit ne valant pas un pet de lapin.

Pendant des semaines, mes réflexions ne débouchèrent sur rien ; tout cela paraissait trop difficile, trop foutrement complexe. J'avais deux fils conducteurs dans mon histoire en grand danger de s'emmêler. Je tournais et tournais autour du problème, tapais du poing dessus, me cognais la tête dessus… puis un jour, alors que je pensais pas à grand-chose, la réponse me vint à l'esprit. Arriva dans son intégralité, dans un emballage-cadeau, pourrait-on dire, en un seul éclair brillant. Je courus à la maison jeter quelques notes sur le papier ; c'est la seule fois où je fis une telle chose, tant j'étais terrifié à l'idée d'oublier.

Ce que j'avais vu, c'était que si l'Amérique dans laquelle était situé *Le Fléau* avait été dépeuplée par la pandémie, l'univers de mon histoire était en revanche devenu dangereusement surpeuplé, un véritable Calcutta. La solution à la situation pouvait être cherchée du même côté que la situation qui avait mis le récit en branle : une explosion au lieu d'une épidémie, mais néanmoins, une fois de plus, un bon coup d'épée dans le nœud gordien. J'enverrais les survivants chercher la rédemption vers l'ouest, de Boulder à Las Vegas ; ils y partiraient tout de suite, sans bagages et sans plan, comme des personnages bibliques en quête d'une vision ou de la volonté de Dieu. À Vegas, ils rencontreraient Randall Flagg, et les bons comme les méchants seraient obligés de prendre position.

À un moment donné, rien de cela n'existait ; au suivant, tout était là. S'il y a une chose qui me plaît plus que tout le reste, dans mon métier d'écrivain, c'est bien ces éclairs de révélation dans lesquels on voit tout se connecter. J'en ai entendu parler de diverses manières, en particulier comme d'une façon de penser qui serait au-delà de la logique ou « superlogique » ; c'est bien de cela qu'il s'agit, si l'on veut,

mais peu importe comment on la décrit. J'écrivis mes deux pages de notes dans une véritable frénésie et passai les deux ou trois jours suivants à retourner la solution dans mon esprit, à la recherche de ses éventuels points faibles et trous (à travailler aussi sur la narration et les deux personnages secondaires qui plaçaient une bombe dans le placard d'un personnage principal), mais c'était surtout parce que j'avais les sueurs froides de celui qui se dit que c'est trop beau pour être vrai. Trop beau ou pas, je savais que c'était vraiment bon dans l'instant de la révélation : que la bombe dans le placard de Nick Andros allait résoudre tous mes problèmes narratifs. Ce qu'elle fit. Le reste du livre me prit neuf semaines.

Plus tard, à l'achèvement de la première mouture, je pus mieux comprendre ce qui m'avait arrêté à mi-chemin ; c'était beaucoup plus facile d'y penser sans cette voix ne cessant de geindre, *Mon livre est fichu ! Ah, merde, cinq cents pages, et le livre est fichu ! Alerte rouge ! Alerte rouge !* Je pus aussi analyser ce qui m'avait permis de repartir et apprécier l'ironie de la chose : j'avais sauvé mon livre en réduisant en poussière la moitié de ses personnages principaux (il y eut en fin de compte deux explosions, celle de Boulder et le sabotage, rétablissant l'équilibre, de Vegas).

J'en arrivai à la conclusion que la véritable source de mon malaise était que dans le sillage de l'épidémie, mes personnages – les bons, ceux de Boulder – se lançaient dans la même équipée technologique mortelle qu'autrefois. Les premières et balbutiantes émissions radio, faisant signe aux gens depuis Boulder, ne tarderaient pas à conduire à une renaissance de la télé ; et bientôt ce serait de nouveau le télémarketing, la pub et les numéros verts. Même chose avec les centrales électriques. Il n'allait pas falloir beaucoup de temps pour que mes gens de Boulder décident que se mettre en quête de la volonté du Dieu qui les avait épargnés était beaucoup moins important que de faire à nouveau fonctionner les réfrigérateurs et la climatisation. À Vegas, Randall Flagg et ses amis apprenaient, en plus de rétablir la lumière, à faire voler jets et bombardiers, mais ça, c'était très bien, et même logique : les gens de Vegas étaient les méchants. Ce qui m'avait arrêté avait été de prendre conscience, du moins à un

certain niveau, que les bons et les méchants commençaient à se ressembler de façon effrayante ; ce qui m'avait permis de repartir avait été de prendre conscience que les bons adoraient un veau d'or électronique et qu'il fallait un électrochoc pour les réveiller. Une bombe dans un placard ferait très bien l'affaire.

Tout cela me fit penser que la violence, en tant que solution, court dans la trame de la nature humaine comme un fichu fil rouge. C'est cela qui devint le thème du livre, et j'écrivis la deuxième mouture avec cette idée bien présente à l'esprit. Les personnages (les mauvais comme Lloyd Henreid mais aussi les bons comme Stuart Redman et Larry Underwood) ne cessent de rappeler que « tous ces trucs (à savoir les armes de destruction de masse) traînent encore dans le secteur, n'attendant que d'être récupérés ». Lorsque les Boulderiens proposent en toute innocence, ne voulant que faire le bien, de reconstruire cette bonne vieille Tour de Babel au néon, ils sont balayés par une violence encore plus grande. Les types qui posent la bombe exécutent les ordres de Randall Flagg, mais Mother Abagail, qui est le contraire de Flagg, ne cesse de proclamer que « toutes choses servent Dieu ». Si cela est vrai – et c'est, sans conteste, vrai dans le contexte du *Fléau* – alors la bombe est en réalité un message envoyé dans les termes les plus sévères par le type de l'étage au-dessus, une manière de dire : « Si vous croyez que je me suis donné la peine de vous conduire jusqu'ici pour que vous recommenciez les mêmes conneries ! »

Près de la fin du roman (je parle de la première version, plus courte), Fran demande à Stuart s'il n'y a aucun espoir, si les gens n'apprennent jamais de leurs erreurs. À quoi Stuart répond : « Je ne sais pas », puis marque un temps d'arrêt. Temps d'arrêt qui ne prend que l'instant d'un bref clin d'œil au lecteur, mais qui, converti en temps d'écriture, dure beaucoup plus longtemps. Je cherchai, dans ma tête et dans mon cœur, ce que Stuart pourrait répondre d'autre ; quelque chose qui clarifierait la question. J'y tenais d'autant plus qu'au moins en cet instant Stuart parlait pour moi. En fin de compte, je lui fis répéter ce qu'il avait dit la première fois : « Je ne sais pas ». C'était le mieux que je pouvais faire. Parfois, les livres

vous donnent la réponse, mais pas toujours, et je ne voulais pas servir aux lecteurs ayant eu la bonté de me suivre sur des centaines de pages le genre de platitudes en lesquelles je ne croyais pas moi-même. Il n'y a pas de morale dans *Le Fléau*, pas de réflexion du genre : « On ferait mieux de faire attention, sans quoi nous allons faire sauter la planète la prochaine fois. » Cependant, si le thème ressort assez clairement, ceux qui en discutent peuvent proposer leur propre morale, tirer leurs propres conclusions. Rien de plus normal ; de telles discussions sont l'un des grands plaisirs qui accompagnent la lecture.

Bien qu'ayant utilisé symboles, images et hommages littéraires avant d'en arriver à écrire mon récit sur la grande pandémie (sans *Dracula*, par exemple, il n'y aurait jamais eu *Salem)*, je suis tout à fait certain de n'avoir guère pensé à la thématique du *Fléau* avant de me retrouver dans l'impasse en cours de rédaction. Sans doute devais-je croire qu'il s'agissait de choses réservées aux Grands Cerveaux et aux Grands Penseurs. Et je ne suis pas sûr que j'y aurais eu recours aussi vite si je n'avais pas voulu à tout prix sauver mon histoire.

J'ai été stupéfait de découvrir à quel point la « pensée thématique » pouvait être utile. Ce n'était pas une quelconque idée vaporeuse sur laquelle votre prof de lettres vous ferait méditer pour un examen sur table (« repérez les grands thèmes chers à Flannery O'Connor, l'auteur de *La Sagesse dans le sang »)*, mais un autre gadget bien pratique de la boîte à outils et ayant un effet de loupe.

Depuis ma révélation, au cours d'une promenade, sur la bombe dans le placard, je n'ai jamais hésité à me demander, soit en entamant la deuxième mouture d'un livre, soit quand j'étais coincé à la recherche d'une idée pendant la première, sur quoi j'écrivais, et pour quelle raison je passais autant de temps à l'écrire, alors que j'aurais pu jouer de la guitare ou aller faire un tour en moto. Qu'est-ce qui me tenait attaché à ma meule ? La réponse ne vient pas tout de suite, mais il y en a en général une, et il est en général assez facile de trouver laquelle.

Je ne crois pas qu'un romancier, eût-il écrit plus de quarante bouquins, ait beaucoup de thèmes de prédilection ; beaucoup de choses m'intéressent, mais seulement quelques-unes me mobilisent assez pour alimenter des romans. Ces intérêts les plus profonds (on ne peut pas les appeler tout à fait des obsessions) comptent parmi eux la difficulté (sinon l'impossibilité !) de refermer la techno-boîte de Pandore une fois qu'on l'a ouverte *(Le Fléau, Les Tommyknockers, Charlie) ;* la question de savoir pourquoi, si Dieu existe, des choses aussi effroyables se produisent *(Le Fléau, Désolation, La Ligne verte) ;* la fragile frontière qui sépare réalité et imaginaire *(La Part des ténèbres, Sac d'os) ;* et, plus que tout, la terrible séduction que la violence exerce sur des gens foncièrement bons *(Shining, La Part des ténèbres)*. J'ai aussi écrit beaucoup sur les différences essentielles entre adultes et enfants et sur le pouvoir thérapeutique de l'imagination.

Et je le répète : ce n'est pas une grande affaire. Ce sont juste des centres d'intérêt nés de ma vie et de mes réflexions, de mon expérience comme enfant puis comme homme, de mes rôles comme mari, père, écrivain, amant. Ce sont les questions qui me trottent dans la tête lorsque j'éteins pour la nuit et que je me retrouve seul avec moi-même, sondant l'obscurité, une main passée sous l'oreiller.

Vous avez sans aucun doute vos pensées, vos centres d'intérêt, vos préoccupations, nés aussi de vos expériences et de vos aventures en tant qu'être humain. Certains sont, vraisemblablement, similaires à ceux que je viens de mentionner, d'autres sont sans doute très différents, mais ce sont les vôtres, et vous les utilisez dans votre travail. Toutes ces idées ne sont pas faites pour ça, peut-être, mais c'est une des choses auxquelles elles sont utiles.

Je dois clore ce petit sermon par un mot de mise en garde : se lancer dans l'écriture en partant de grandes questions et de problèmes thématiques est la meilleure recette pour faire de la mauvaise fiction. La bonne fiction part toujours d'une histoire et progresse vers son thème ; elle ne part presque jamais du thème pour aboutir à l'histoire. Les seules exceptions à cette règle qui me viennent à l'esprit sont des allégories comme *La Ferme des animaux* de George Orwell (même si quelque chose

me fait soupçonner que l'idée de son histoire lui est venue en premier ; si je rencontre Orwell dans une autre vie, j'ai bien l'intention de lui poser la question).

Une fois que votre histoire est couchée sur le papier, cependant, vous vous devez de réfléchir à ce qu'elle signifie et d'enrichir vos moutures suivantes de vos conclusions. Ne pas le faire serait priver votre œuvre (et en fin de compte vos lecteurs) de la vision qui fait que chaque histoire que vous écrivez est la vôtre et uniquement la vôtre.

11

Jusqu'ici, tout va bien. Parlons maintenant nouvelles versions et relectures. Combien de moutures faut-il faire ? Pour moi, la réponse a toujours été deux, plus une relecture de finition, même si aujourd'hui, avec l'avènement du traitement de texte, ces finitions s'apparentent presque à une troisième version.

Il faut bien garder présent à l'esprit que je ne parle ici que de ma manière personnelle de procéder ; dans la pratique, les choses varient beaucoup d'un écrivain à l'autre. Kurt Vonnegut, par exemple, réécrivait chacune des pages de ses romans jusqu'à qu'elle ait atteint le degré de perfection qu'il en attendait. Avec pour résultat que certains jours, il n'achevait qu'une page ou deux (tandis que la corbeille à papier débordait de pages soixante et onze et soixante-douze roulées en boule) ; mais quand le manuscrit était terminé, *le livre* l'était aussi, à la virgule près. On aurait pu le tirer tel quel. Je crois que certaines choses sont cependant valables pour la plupart des écrivains, et ce sont celles dont je voudrais vous parler maintenant. Si vous avez déjà une certaine expérience, vous n'aurez probablement pas besoin de tous ces conseils, car vous avez déjà défini votre façon de travailler. Si vous êtes débutant, en revanche, je vous invite à employer la méthode en deux étapes, avec une première mouture derrière la porte close de votre bureau, une deuxième porte ouverte.

La porte fermée, jetant directement sur la page ce que j'ai dans la tête, j'écris aussi vite que je peux tout en restant à l'aise. Écrire un texte de fiction, en particulier s'il est long, est

un travail solitaire qui peut être éprouvant, un peu comme traverser l'Atlantique dans une baignoire. Les occasions de douter ne manquent pas. Le fait d'écrire vite, de raconter mon histoire telle qu'elle me vient à l'esprit, en ne regardant en arrière que pour vérifier le nom de mes personnages et les éléments pertinents de leur biographie, me permet de conserver intact mon enthousiasme d'origine et en même temps de garder une longueur d'avance sur les doutes qui n'attendent que de s'infiltrer en moi.

Cette première mouture – le brouillon de l'histoire – devrait être écrite sans l'aide (ou les interférences) de qui que ce soit. Il peut arriver que vous ayez envie de montrer où vous en êtes à un ami cher (l'ami cher en question étant souvent celui ou celle qui partage votre lit), soit parce que vous êtes content de ce que vous avez fait, soit parce qu'au contraire vous éprouvez des doutes. Mon conseil est de résister à cette tentation. Gardez la pression, ne la faites pas baisser en exposant ce que vous écrivez aux doutes, aux louanges ou même aux questions bien intentionnées de quelqu'un du Monde Extérieur. Que votre espérance dans le succès (et votre peur de l'échec) vous porte de l'avant, aussi difficile que cela puisse être. Vous aurez toujours le temps de parader quand vous aurez terminé… mais même à ce moment-là, je crois qu'il faut rester prudent et vous donner une chance de réfléchir, tant que votre texte est encore comme un champ couvert d'une neige fraîche, sans la moindre trace de pas, sinon celle des vôtres.

Ce qui est fabuleux, quand on écrit porte fermée, c'est que vous êtes dans l'obligation de vous concentrer uniquement sur votre histoire, à l'exclusion de presque tout le reste. Personne ne peut vous demander : *Qu'avez-vous voulu exprimer à travers les dernières paroles de Garfield ?* Ou encore : *Quel est le sens de la robe verte ?* Vous pouvez très bien n'avoir rien voulu exprimer de particulier à travers les paroles du mourant, et Maura porte peut-être une robe verte parce qu'elle est apparue ainsi, la première fois, dans votre imagination. Ces choses signifient peut-être quelque chose, par ailleurs, ou finiront par signifier quelque chose, lorsque vous regarderez la

forêt et non plus les arbres. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas au cours de la première mouture qu'il faut s'y attarder.

Encore autre chose. Si personne ne vous dit : *Oh Sam ! (ou, Oh, Mary !), c'est merveilleux !* vous aurez moins tendance à relâcher votre effort, ou à vous attarder sur des aspects secondaires… à *jouer les épatants*, par exemple, au lieu de *raconter votre foutue histoire*.

Bon, vous venez d'achever votre première mouture. Félicitations ! Bon boulot ! Ouvrez une bouteille de champagne, commandez-vous une pizza, faites tout ce que vous aimez faire lorsque vous avez quelque chose à fêter. S'il y a quelqu'un qui attend avec impatience de lire votre roman – un conjoint, disons, quelqu'un qui a peut-être travaillé tous les jours de neuf à cinq pour payer les factures pendant que vous pourchassiez vos rêves –, le moment est venu d'assurer la livraison… à condition, toutefois, que votre premier lecteur, ou vos premiers lecteurs, promettent) de ne pas vous parler de votre livre tant que *vous* ne serez pas prêt à en parler avec eux.

Voilà qui peut paraître un peu arbitraire, mais il faut considérer que vous avez beaucoup travaillé et que vous avez besoin d'un temps de repos (dont la longueur dépend de chacun). Votre esprit et votre imagination – les deux sont en relation, mais pas identiques pour autant – ont besoin de se recycler, au moins en ce qui concerne ce manuscrit. Mon conseil est de vous accorder deux jours de congé – allez à la pêche, faites du kayak, complétez un puzzle – puis attelez-vous à un autre ouvrage. Quelque chose de plus court, de préférence, et qui implique un changement de direction et de rythme par rapport au roman que vous venez de terminer. [J'ai écrit quelques courts récits (« The Body », « Apt Pupil »), souvent bien venus, entre les différentes moutures d'ouvrages plus longs comme *Dead Zone : L'accident* ou *La Part des ténèbres*.]

Vous seul pouvez décider du temps pendant lequel vous laisserez reposer votre première version – un peu comme on laisse reposer la pâte à pain entre deux pétrissages –, mais je crois qu'il faut attendre aux moins six semaines. Votre manuscrit restera pendant ce temps bien à l'abri dans un tiroir,

à prendre de l'âge et (espérons-le) à se bonifier. Vous y penserez souvent et vous serez souvent tenté de le reprendre, ne serait-ce que pour relire tel passage que vous croyez avoir bien réussi et vous rassurer ainsi sur vos talents d'écrivain.

Résistez à la tentation. Sinon, vous risquez de trouverque le passage en question n'est pas si réussi que ça et vous aurez envie de le remanier tout de suite. Mauvaise pioche. Une seule chose serait pire : conclure qu'il est encore meilleur que dans votre souvenir et, dans ce cas, pourquoi ne pas tout laisser tomber et relire tout de suite le livre intégralement ? S'y remettre sur-le-champ ! Que diable, vous êtes prêt ! Vous êtes Shakespeare soi-même !

Et non. Et vous n'êtes pas prêt à retourner à votre ancien projet tant que vous ne vous êtes pas lancé à fond dans un nouveau (ou tant que vous n'avez pas repris votre train-train quotidien), au point que vous avez oublié ou presque l'état d'irréalité dans lequel vous étiez trois heures tous les matins ou tous les après-midi, chaque jour, pendant une période de trois, cinq ou sept mois.

Lorsque arrive le bon moment (vous pouvez même avoir fixé la date d'avance), sortez le manuscrit de son tiroir. S'il vous fait l'effet d'une relique venue d'on ne sait où, achetée chez un brocanteur ou dans un vide-grenier dont vous n'avez conservé que le souvenir le plus vague, vous êtes prêt. Asseyez-vous, porte fermée (vous aurez bien assez tôt l'occasion de la rouvrir), un crayon à la main, un bloc de papier brouillon à côté de vous. Et relisez votre manuscrit.

Faites-le d'une traite, si c'est possible (si c'est un pavé de plus de quatre cents pages, ça ne l'est évidemment pas). Prenez toutes les notes que vous voulez, mais concentrez-vous sur les basses besognes comme corriger l'orthographe et relever les incohérences. Elles ne manqueront pas, croyez-moi ; seul Dieu a réussi du premier coup, et seul un je-m'en-foutiste dira : « Je laisse tomber, il faut bien que les correcteurs gagnent leur vie. »

Si vous ne l'avez jamais fait, vous constaterez que la relecture d'un manuscrit après une période de repos de six semaines est une expérience étrange, souvent jouissive.C'est

bien le vôtre, vous le reconnaissez comme tel, vous arrivez même à vous rappeler la musique qui passait sur la stéréo au moment où vous avez écrit tel passage, et pourtant ce sera aussi comme lire l'ouvrage d'un autre, d'une âme sœur, par exemple. C'est ainsi qu'il doit en être, c'est pour cette raison que vous avez attendu. Il est toujours plus facile de tuer la chérie de quelqu'un d'autre que la sienne.

Après un temps de récupération de six semaines, vous serez aussi capable de voir les trous les plus flagrants dans la trame de l'histoire ou dans l'élaboration des personnages. Je parle là de trous assez grands pour y faire passer un semi-remorque. Il est stupéfiant de voir à quel point de telles choses peuvent échapper à l'écrivain lorsqu'il est plongé dans son travail quotidien d'écriture. Et écoutez bien : si vous repérez un ou plusieurs de ces grands trous, il vous est interdit de vous sentir déprimé et de battre votre coulpe. Il arrive aux meilleurs d'entre nous de rater leur coup. La légende veut que l'architecte du Flatiron Building[11] se soit suicidé lorsqu'il se rendit compte, juste avant la cérémonie d'inauguration, qu'il avait oublié de prévoir des toilettes pour hommes dans ce prototype de tous les futurs gratte-ciel. C'est sans doute faux, mais n'oubliez pas : il y a bien *quelqu'un* qui a conçu les plans du *Titanic*, et l'a déclaré insubmersible.

Dans mon cas, les erreurs les plus flagrantes que je trouve, à la relecture, ont trait à la motivation des personnages (ce n'est pas sans rapport avec l'élaboration des personnages, sans être tout à fait la même chose). Je me frappe le crâne du plat de la main, prends mon bloc de papier brouillon et écris un truc du genre : *p. 91 : Sandy Hunter barbote un dollar dans le sac de Shirley, au bureau. Pourquoi ? Voyons, jamais Sandy ne ferait une chose pareille !* Je marque aussi la page d'un grand symbole typo signifiant que des coupures et/ou des changements sont indispensables sur cette page, me rappelant ainsi de consulter mes notes pour les détails exacts, si je ne m'en souviens pas.

J'adore cette partie du processus (bon, j'adore toutes les parties du processus, mais celle-ci est particulièrement sympa) car je redécouvre mon livre et, en général, il me plaît. Ça ne dure pas. Le temps qu'il arrive sous presse, j'y suis revenu une

douzaine de fois ou plus ; je suis capable d'en réciter des passages entiers et je n'ai plus qu'une envie : que ce truc qui commence à dégager des odeurs de rance disparaisse de la circulation. Mais cela n'arrive que plus tard, la première relecture est en général très agréable.

Pendant cette relecture, la partie consciente de mon esprit s'attache à l'histoire et aux procédés de la boîte à outils : faire disparaître les pronoms dont les antécédents ne sont pas assez clairs (je déteste les pronoms ; je ne leur fais pas plus confiance qu'à un avocat chargé de réclamer des dommages et intérêts), ajouter des phrases donnant des précisions quand c'est nécessaire, et bien entendu, faire disparaître tous les adverbes dont je peux supporter de me séparer (jamais tous ; jamais assez).

À un autre niveau, cependant, je me pose les Grandes Questions. La plus grande : mon histoire tient-elle debout ? Et si oui, comment faire de cette cohérence un chant ? Quels sont les éléments récurrents ? S'entrecroisent-ils pour constituer un thème ? En d'autres termes, je me demande : *où veux-tu en venir, Stevie ?* et ce que je peux faire pour rendre ces préoccupations sous-jacentes plus perceptibles. Ce que je recherche le plus est ce que j'appelle la *résonance*, quelque chose dont l'écho se répercutera encore un peu de temps dans l'esprit (et le cœur) duFidèle Lecteur, lorsqu'il aura refermé le livre et l'aura rangé sur une étagère. Je cherche des manières d'y parvenir sans gaver le lecteur ni vendre mon droit d'aînesse pour une intrigue ou un message. Prenez tous ces messages, toutes ces leçons morales et collez-vous-les là où le soleil ne brille jamais, d'accord ? Je veux de la résonance ! Plus que tout, je recherche ce que j'ai voulu dire, le sens, parce que dans la deuxième mouture, je vais vouloir ajouter des scènes et des incidents qui renforcent ce sens. Je vais vouloir aussi faire disparaître les choses qui vont dans d'autres directions. Il y a des chances pour que j'en trouve beaucoup, en particulier vers le début de l'histoire où j'ai tendance à partir dans tous les sens. Il faut remettre de l'ordre dans tout ce bazar, si je veux obtenir quelque chose qui produise un effet unifié. Lorsque j'en ai fini de ma relecture et de toutes mes petites révisions style rétention anale, il est alors temps

d'ouvrir la porte et de montrer ce que j'ai écrit aux quatre ou cinq amis proches qui se sont portés volontaires pour y jeter un coup d'œil.

Quelqu'un – impossible de me rappeler qui – a écrit un jour que les romans sont tous, sans exception, des lettres adressées à une personne précise. Il se trouve que je le crois aussi. Je pense que tout romancier a un unique lecteur idéal, qu'à différents stades de la composition de son ouvrage, il se dit : *Je me demande ce qu'il en penserait, s'il le lisait ?* Pour moi, ce premier lecteur est une lectrice, ma femme Tabitha.

Elle a toujours été une première lectrice enthousiaste, m'a toujours apporté son soutien sans réserve. Sa réaction positive à des textes difficiles comme *Sac d'os* (le premier de mes romans paru chez un nouvel éditeur, après vingt bonnes années avec Viking qui se sont terminées sur une stupide querelle financière), ou pouvant être sujets à controverse comme *Jessie*, fut fondamentale pour moi. Ce qui ne l'empêche pas de rester intraitable quand elle estime que quelque chose ne va pas. Auquel cas, elle me le fait savoir avec on ne peut plus de vigueur.

Dans son rôle de critique et de première lectrice, Tabby me fait souvent penser à une anecdote concernant la femme d'Alfred Hitchcock, Alma Reville. Elle était pour lui l'équivalent de la première lectrice, une critique à l'œil acéré que n'impressionnait nullement la réputation grandissante du maître du suspense en tant qu'auteur. Heureux homme. Si Hitch disait vouloir voler, elle lui répondait de finir d'abord ses œufs.

Peu de temps après avoir achevé le tournage de *Psychose*, Hitchcock le visionna en compagnie de quelques amis. Ceux-ci le couvrirent d'éloges, déclarant que c'était un chef-d'œuvre du suspense. Alma les laissa tous parler, ne prenant la parole que lorsqu'ils eurent terminé : « Tu ne peux pas le faire sortir comme ça », dit-elle fermement.

Il y eut un silence quasi scandalisé, sauf de la part d'Alfred Hitchcock, qui demanda tranquillement pourquoi. « Parce qu'on voit Janet Leigh déglutir alors qu'en principe elle est morte », répondit-elle. C'était vrai. Hitchcock ne

discuta pas davantage que je ne le fais lorsque Tabby met le doigt sur une de mes fautes. On peut avoir des discussions animées sur certains aspects d'un livre, et il m'est arrivé d'aller contre son avis, quand il s'agissait d'un élément subjectif ; mais lorsqu'elle me prend sur le fait, qu'elle débusque une gaffe, je la vois tout de suite et je remercie le ciel d'avoir auprès de moi quelqu'un qui me dise que ma braguette est ouverte avant que je sorte dans la rue.

Outre cela, j'envoie en général mon manuscrit à plusieurs autres personnes (entre quatre et huit), qui ont déjà critiqué mes travaux précédents. Les manuels d'écriture mettent souvent en garde contre le fait de demander à des amis de relire vos trucs, laissant entendre que vous risquez d'avoir des avis peu objectifs de la part de gens qui sont venus dîner chez vous et qui envoient leurs gosses jouer avec les vôtres dans la cour. D'après eux, il serait peu élégant de mettre un pote dans une telle situation. Qu'arriverait-il, s'il lui fallait dire : « Désolé, mon vieux, tu as pondu de grandes choses par le passé, mais ce truc-là, c'est craignos » ?

Remarque qui n'est pas fausse, mais je me demande si c'est un avis objectif que je cherche vraiment. Et je crois que la plupart des gens qui sont assez intelligents pour lire un roman auront aussi assez de tact pour trouver un mode d'expression plus élégant que *c'est craignos*. (Même si nous savons bien, n'est-ce pas, que dire : *Je me demande s'il n'y a pas quelques petits problèmes* est un euphémisme pour : *c'est craignos)*. Par ailleurs, si vous avez vraiment écrit une merde (cela arrive et, en tant qu'auteur de *Maximum Overdrive*, j'ai qualité pour parler), est-ce qu'il ne vaut pas mieux que ce soit un ami qui vous l'apprenne alors que le tirage se limite encore à une demi-douzaine de photocopies ?

Lorsque vous distribuez six à huit exemplaires d'un manuscrit, vous obtenez six à huit opinions d'une haute subjectivité sur ce qui est bien et ce qui est mauvais dans votre texte. Si tous vos lecteurs pensent que vous avez plutôt fait du bon boulot, c'est sans doute vrai. Ce genre d'unanimité se produit parfois, mais c'est rare, même avec des amis. Il y a plus de chances pour qu'ils estiment que certaines parties sont bonnes et d'autres… disons, un peu moins. Certains vous

diront que tel personnage est réussi, mais que tel autre est tiré par les cheveux ; si quelqu'un d'autre vous affirme exactement le contraire, pas de problème. Vous pouvez vous détendre et laisser les choses en l'état (la règle du pat donne l'avantage à l'auteur). Si certains aiment la fin et d'autres la détestent, même chose ; ils sont pat, avantage à l'auteur.

Certains premiers lecteurs se spécialisent dans le repérage des erreurs factuelles, les plus faciles à réparer. L'un des premiers lecteurs de mon équipe de grosses têtes, le regretté Mac McCutcheon, un merveilleux prof de lettres, s'y connaissait aussi en armes. Si jamais un personnage épaulait une Winchester calibre .330, Mac s'empressait d'écrire dans la marge que c'était Remington et non Winchester qui avait fabriqué ce calibre. Genre de cas où vous avez deux choses pour le prix d'une : l'erreur pointée et sa correction. Bonne affaire, car vous passerez pour un expert en armes, tandis que votre premier lecteur sera flatté d'avoir été utile. Mais la meilleure prise jamais faite par Mac pour mon compte n'eut rien à voir avec les armes. Un jour qu'il lisait un manuscrit dans la salle des profs, il partit d'un fou rire qui lui mit les larmes aux yeux. N'ayant pas écrit le texte en question *(Salem)* pour faire rire le lecteur, je lui demandai ce qu'il avait trouvé. J'avais écrit quelque chose comme… *en octobre, on entend plein de coups de feu dans les champs ; les gens du coin tirent autant de paysans qu'ils pensent que leur famille pourra en manger…* Il est probable qu'un correcteur aurait rétabli « faisans », mais Mac m'a épargné cette humiliation.

Comme je l'ai dit, il est un peu plus délicat de traiter les évaluations subjectives, mais écoutez bien ceci : si tous vos premiers lecteurs vous disent qu'il y a un problème (Connie revient trop facilement chez son mari, le fait que Hal triche à l'examen semble irréaliste, compte tenu de ce que nous savons par ailleurs de lui, la conclusion du roman est trop abrupte et arbitraire), c'est que problème il y a, et que vous seriez bien inspiré de vous en occuper.

Beaucoup d'auteurs résistent à cette idée. Ils ont l'impression que revoir un texte en fonction des *desiderata* et des critiques d'un public donné relève plus ou moins de la prostitution. Si c'est ce que vous pensez vraiment, je

n’essaierai pas de vous faire changer d’avis. Vous ferez des économies de photocopie, parce que vous n’aurez aucune raison de montrer votre roman à quelqu’un. En fait (dit-il dédaigneusement), si c’est vraiment le fond de votre pensée, pourquoi vouloir publier à tout prix ? Écrivez simplement le mot *fin* sur la dernière page de vos manuscrits et déposez-les dans un coffre-fort, comme J.D. Salinger l’aurait soi-disant fait vers la fin de sa vie.

Certes, je peux comprendre ce genre de réaction, au moins dans une certaine mesure. Dans le monde du cinéma, où j’ai mené une carrière quasi professionnelle, le visionnage des premières copies est considéré comme une sorte de « tamisage expérimental » *(test screening)*. Systématique dans l’industrie du film, cette pratique a le don de faire grimper les réalisateurs aux rideaux. Il y a de quoi. Les studios balancent entre quinze et cent millions de dollars pour tourner un film, puis demandent au metteur en scène de le remonter en fonction des opinions émises par un panel de spectateurs de Santa Barbara, constitué de garçons coiffeurs, de pervenches, de vendeurs de chaussures et de livreurs de pizzas au chômage. Et vous savez ce qu’il y a de pire, dans cette affaire, ce qui rend encore plus fou ? Si vous avez un panel démographiquement représentatif, il semble que ça marche.

La seule idée de refondre un roman selon un tel procédé me fait frémir ; beaucoup d’excellents livres n’auraient jamais vu le jour, si on le leur avait appliqué. Mais attendez un peu : c’est d’une demi-douzaine de personnes que vous connaissez et respectez qu’il s’agit. Si vous vous adressez aux bons lecteurs (et si ceux-ci acceptent de jouer le jeu), ils peuvent vous en dire beaucoup.

Toutes les opinions ont-elles le même poids ? Pas pour moi. À la fin, c’est Tabby que j’écoute le plus parce que c’est pour elle que j’écris, c’est elle que je veux éblouir. Si vous écrivez avant tout pour une personne bien précise, vous mis à part, je vous conseille de prêter la plus grande attention à l’opinion de cette personne (je connais quelqu’un qui dit écrire essentiellement pour une personne morte depuis quinze ans, mais c’est un cas extrême). Et si ce qu’on vous dit tient debout, faites les changements nécessaires. Vous ne pouvez

faire visiter votre ouvrage au monde entier, mais vous pouvez le montrer à ceux qui comptent le plus pour vous. Vous devez même le faire.

Baptisez cette personne le Lecteur Idéal. Elle sera en permanence dans votre bureau : en chair et en os quand vous ouvrirez la porte et laisserez le monde extérieur venir éclairer votre bulle de rêve, en esprit pendant la rédaction de la première mouture, cesjournées portes fermées qui peuvent être difficiles ou jubilatoires. Et vous voulez que je vous dise ? Vous vous surprendrez à donner un certain tour à votre histoire avant même que le Lecteur Idéal en ait lu la première phrase. Le L.I. sera celui qui vous aidera à sortir un peu de vous-même, à lire, avec l'œil de vos lecteurs, ce que vous écrivez au fur et à mesure que vous l'écrivez. C'est peut-être la manière la plus sûre de faire que vous vous accrochiez à l'histoire, une manière de jouer devant un public alors qu'il n'y a pas de public et que vous êtes responsable de tout.

Lorsque j'écris une scène qui me paraît drôle (comme le concours des mangeurs de tartes dans « The Body » ou la répétition de l'exécution dans *La Ligne verte)*, j'imagine aussi que mon L.I. la trouvera amusante. Je suis fou de joie lorsque Tabby éclate de rire sans retenue, levant les mains comme si elle disait *je me rends*, de grosses larmes lui coulant sur les joues. J'adore ça, c'est tout, j'adore foutrement ça, et quand je mets la main sur quelque chose qui a ce potentiel, je l'essore jusqu'à la dernière goutte. Pendant la rédaction d'une telle scène (porte fermée), l'idée qu'elle va la faire rire – ou pleurer – rôde toujours au fond de ma tête. Pendant la période porte ouverte, la question occupe le devant de la scène : *Est-ce assez drôle ? assez effrayant ?* J'essaie de la surveiller au moment où elle arrive à une telle scène, espérant au moins un sourire ou – le jackpot ! – le grand éclat de rire incontrôlé, mains levées s'agitant en l'air.

Pas toujours facile, avec elle. Je lui ai confié le manuscrit de *Cœurs perdus en Atlantide* pendant que nous étions en Caroline du Nord, où nous étions allés assister à l'affrontement des Cleveland Rockers contre les Charlotte Sting (ligue WBNA). Nous repartîmes vers la Virginie le lendemain matin, et c'est pendant que nous roulions que Taby

lut le roman. Il comporte des parties comiques (c'était du moins ce que je croyais) et je n'arrêtais pas de lui jeter des coups d'œil pour voir si elle ne riait pas, ou au moins si elle ne souriait pas. Je pensais qu'elle ne me remarquait pas, mais, bien sûr, je me trompais. Au huitième ou neuvième coup d'œil (d'accord, peut-être au quinzième) elle releva la tête et me lança : « Si tu faisais plutôt attention à ne pas nous expédier dans le fossé, hein ? Ce que tu peux être *pompant* ! »

Je fis davantage attention à la route et arrêtai de lui jeter des coups d'œil (enfin… presque). Au bout de cinq minutes, j'entendis un reniflement de rire sur ma droite. Juste un petit, mais ça me suffisait. La vérité est que tous les écrivains sont *pompants*. En particulier entre la première et la deuxième mouture, quand la porte du bureau s'ouvre et que la lumière du monde vient l'inonder.

12

Confier son texte au Lecteur Idéal est aussi la meilleure façon d'évaluer si le rythme est bon et si le contexte *(back story)* est présenté de manière satisfaisante.

J'entends par rythme la vitesse à laquelle se déroule la narration. Il existe une sorte de croyance tacite (autrement dit ni étayée d'arguments, ni critiquée) dans les milieux de l'édition, voulant que la plupart des grands succès commerciaux soient le fait de romans menés au pas de charge. Je suppose que l'idée sous-jacente est celle-ci : les gens ont tellement de choses à faire aujourd'hui, sont tellement sollicités par d'autres distractions que la lecture, que vous les perdez à moins de vous transformer en restaurateur rapide, livrant sans peine et aussi vite que vous pouvez hamburgers, frites et œufs au plat.

Comme tant d'idées reçues dans ce domaine, celle-ci est essentiellement une connerie… et c'est pourquoi, lorsque des ouvrages comme *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco ou *Cold Mountain* de Charles Frazier sont soudain passés en tête du peloton sur la liste des best-sellers, le petit monde de l'édition s'est trouvé tout étonné. Je soupçonne que, pour la plupart, ils

ont attribué le succès de ces deux livres aux imprévisibles et déplorables fautes de goût de leurs lecteurs.

Non qu'il y ait quoi que ce soit à reprocher aux romans écrits sur un rythme débridé. Des écrivains tout à fait honorables – Nelson DeMille, Wilbur Smith et Sue Grafton, pour en nommer quelques-uns – ont ramassé des millions à ce jeu-là. Le risque est d'en faire trop et de distancer son lecteur, soit qu'il ne sache plus où il en est, soit que la fatigue le gagne. Quant à moi, je préfère un rythme plus tranquille, une structure s'élevant plus haut et plus développée. L'un des plus grands attraits de la lecture a toujours été cette progression en bateau de croisière, luxueuse et nonchalante, cetteimmersion totale qu'offrent des livres comme *Pavillons lointains* ou *Un garçon convenable* et qu'a inaugurée *Clarissa*[12], roman épistolaire interminable comprenant de multiples parties. Je crois qu'il faut permettre à chaque histoire de se dérouler à son rythme propre : celui-ci n'est pas forcément le pas de charge. On doit malgré tout faire attention à ne pas tomber dans l'excès contraire, car même le plus patient des lecteurs finira par s'ennuyer si le rythme est trop lent.

Le meilleur moyen de trouver le juste milieu ? Votre Lecteur Idéal, bien sûr. Essayez donc d'imaginer si la scène que vous rédigez ne risque pas de l'ennuyer ; si vous connaissez ses goûts aussi bien que je connais ceux de ma Lectrice Idéale, la chose ne doit pas être bien difficile. Ne va-t-il pas trouver que le dialogue s'étire ici ou là ? Que certaines situations ne sont pas suffisamment expliquées ? À moins qu'elles ne le soient trop ? Que vous avez oublié de résoudre un point important de l'intrigue ? Oublié aussi un personnage, comme Chandler l'a fait une fois ? (Quand on lui demanda ce qu'était devenu le chauffeur assassiné dans *Le Grand Sommeil*, Chandler, qui picolait pas mal, répondit : « Oh, lui ? Figurez-vous que je l'avais complètement oublié. ») Vous devez avoir ces questions présentes à l'esprit, même la porte fermée. Et une fois qu'elle est ouverte, une fois que votre Lecteur Idéal lit le manuscrit, c'est à haute voix que vous les poserez. De même, au risque d'être « pompant », il peut être instructif de voir à quel moment votre L.I. pose le manuscrit

pour faire autre chose. Quelle scène lisait-il, à ce moment précis ? Qu'est-ce qui rendait si facile de poser le livre ?

Pour l'essentiel, lorsqu'il s'agit du rythme, je m'en remets à Elmore Leonard : il a parfaitement expliqué son point de vue en disant qu'il laissait tomber les parties barbantes. En clair, il faut pratiquer des coupures pour accélérer le rythme, ce que la plupart d'entre nous finissent par faire (tuez vos chéries, tuez vos chéries, même quand cela fend votre petit cœur égocentrique de scribouillard, tuez vos chéries !).

Lorsque j'étais adolescent et que j'envoyais mes textes à des revues comme *Fantasy and Science Fiction*, ou *Ellery Queen's Mystery Magazine*, j'ai fini par m'habituer à recevoir des lettres de refus standardisées commençant par la formule *Cher Collaborateur* (ils auraient pu aussi bien mettre *Chère Cruche) ;* j'ai fini par apprécier la moindre note personnelle figurant sur ces formulaires roses. Elles étaient rares, n'arrivaient qu'au compte-gouttes, mais avaient le don de me réchauffer le cœur et de me rendre le sourire.

Au printemps de ma dernière année à Lisbon High, soit en 1966, j'eus droit à un commentaire griffonné qui changea une fois pour toutes ma manière d'aborder la deuxième mouture. Juste à côté de la signature reproduite à la machine du directeur littéraire, il y avait ce *mot*[13] : « Pas mal, mais poussif. Relisez-vous pour resserrer. La formule : version 2 = version 1 – 10 %. Bonne chance. »

Je regrette d'avoir oublié qui m'a adressé cette note ; Algis Budrys, peut-être. Toujours est-il qu'il m'a rendu un sacré service. Je recopiai la formule sur un morceau de carton (récupéré d'une chemise neuve) et la clouai au mur à côté de ma machine à écrire. Des choses agréables commencèrent à arriver peu après. Pas une avalanche de nouvelles retenues par les revues, certes, mais le nombre des remarques personnelles, sur les formulaires de refus, augmenta de façon considérable. Il me semble même en avoir reçu une de Durant Imboden, le responsable de la fiction à *Playboy*. Ce communiqué me coupa le souffle. *Playboy* payait une nouvelle deux mille dollars et plus, et deux gros billets étaient l'équivalent de trois mois de

salaire de ma mère comme femme de ménage au Pineland Training Center.

L'application de la Formule : V2 = V1 – 10 % n'est probablement pas la seule raison expliquant ces meilleurs résultats ; quelque chose me disait que mon temps venait enfin (un peu comme la *bête sauvage* de Yeats[14]) ; mais elle a sûrement joué un rôle. Avant la Formule, si je produisais environ quatre mille mots dans la première version d'une histoire, la seconde en comptait bien souvent cinq mille (certains écrivains sont des « suppresseurs », j'ai bien peur d'avoir un tempérament naturel d'« ajouteur »). Mais avec l'application de la Formule, tout changea. Encore aujourd'hui, je cherche à faire une deuxième version de trois mille six cents mots si la première en compte quatre mille… Et si la première version d'un roman en compte trois cent cinquante mille, je ferai tout mon possible pour la ramener à trois cent quinze mille, voire trois cent mille, si c'est possible. Ce qui l'est, en général. Ce que m'a appris la Formule est ceci : tout texte peut, dans une certaine mesure, être resserré. Si vous n'arrivez pas à en enlever dix pour cent tout en conservant l'intrigue et le charme de l'histoire, c'est que vous n'essayez pas vraiment. Des coupes judicieuses ont un effet immédiat et souvent stupéfiant – un vrai Viagra littéraire. Vous en sentirez l'effet, tout comme votre L.I.

Le contexte rassemble tous les événements qui se produisent avant que ne commence l'histoire et qui ont un impact sur son déroulement. Le contexte contribue à définir les personnages, à étayer les motivations. Je crois important d'introduire rapidement le contexte, mais tout aussi important de procéder avec grâce. Comme exemple de ce qu'il ne faut pas faire, voici un fragment de dialogue :

> « Salut, mon ex », dit Tom à Doris quand elle entra dans la pièce.

Certes, il peut être important pour le récit que nous sachions d'emblée que Tom et Doris sont divorcés, mais il doit y avoir une manière plus subtile de l'indiquer. On pourrait écrire :

> « Salut, Doris », dit Tom d'un ton qui, au moins à ses oreilles, paraissait naturel. Mais ses doigts ne purent s'empêcher d'aller tâter l'annulaire où se trouvait encore son alliance six mois auparavant.

Pas de quoi décrocher un prix Nobel, d'accord, et plus long que *Salut, mon ex*, mais il ne s'agit pas d'aller systématiquement vite, comme j'ai déjà essayé de l'expliquer. Et si vous pensez que tout est une question d'information, laissez tomber la fiction et écrivez des manuels pratiques.

Vous connaissez peut-être l'expression latine *in media res*. Technique ancienne et honorable, certes, mais je ne l'aime pas. Elle nécessite l'emploi de flash-backs, techniqueque je trouve barbante et un peu éculée. Elle me rappelle plus ou moins ces films des années quarante et cinquante dans lesquels l'image se mettait à onduler, les voix à avoir de l'écho : soudain, on est seize mois en arrière et le détenu en fuite couvert de boue que l'on vient juste de voir essayant de distancer les chiens policiers est un jeune avocat promis à un bel avenir qui n'a pas encore été piégé et accusé du meurtre du chef vénal de la police.

En tant que lecteur, je m'intéresse bien davantage à ce qui va arriver qu'à ce qui est déjà arrivé. Je reconnais qu'il y a d'excellents romans qui vont à l'encontre de cette préférence (ou de ce préjugé, si vous préférez), à commencer par *Rebecca*, de Daphné Du Maurier, ou *A Dark-Adapted Eye* de Barbara Vine, mais j'aime bien commencer à la case départ, comme l'auteur. Je suis l'homme du A-à-Z ; servez-moi les amuse-gueules en premier et donnez-moi du dessert si j'ai mangé mes légumes.

Cela dit, même si vous employez cette manière directe d'élaborer votre récit, vous découvrirez qu'il y a toujours un contexte, qu'on ne peut échapper à un *avant* de l'histoire. Toute vie est *in media res*. Si votre personnage principal est présenté page un, mais que l'action résulte de l'intervention inopinée d'un personnage entièrement nouveau ou d'un événement explosif dans la vie de celui-là – style accident de voiture, ou service rendu à une jolie femme qui lui jette un regard aguichant par-dessus l'épaule –, il faudra bien que vous abordiez à un moment ou un autre la question de ce qu'il a fait pendant les trente-neuf années précédentes. Ce que vous direz de ce passé et la manière dont vous le direz jouera un rôle important dans le succès de votre récit et sur l'impression qu'en retireront les lecteurs : un bon livre, ou un bouquin d'un

ennui mortel. Il est probable que J.K Rowling, auteur des aventures de Harry Potter, est la championne actuelle de l'histoire à flash-backs. Vous pourriez faire pire que de les lire, et vous verrez à quel point chaque nouvel épisode récapitule avec aisance ce qui s'est passé avant (sans compter que les *Harry Potter* sont un pur plaisir, la pure joie de conter du début à la fin).

Votre Lecteur Idéal peut vous être d'un très grand secours pour ce qui est d'estimer dans quelle mesure vous avez réussi à créer le contexte et ce que vous devriez enlever ou au contraire ajouter dans votre deuxième mouture. Vous devez être très attentif à ce qu'il dit ne pas comprendre et vous demander alors si vous-même le comprenez. Si oui, mais si vous ne l'avez pas rendu clair, c'est ce qu'il faudra faire dans la deuxième version. Sinon, c'est-à-dire si des éléments du contexte sur lequel vous interroge le Lecteur Idéal restent brumeux pour vous, vous devrez alors réfléchir beaucoup plus soigneusement aux événements passés qui pourraient éclairer le comportement actuel de votre personnage.

Il faut aussi faire très attention à ce qui, dans le contexte, a ennuyé votre Lecteur Idéal. Dans *Sac d'os*, par exemple, le personnage principal, Mike Noonan, écrivain ayant atteint la quarantaine, vient juste de perdre sa femme à la suite d'une rupture d'anévrisme au cerveau. Le livre commence le jour de la mort de celle-ci, mais il y a un sacré contexte, beaucoup plus que ce que je fais d'habitude dans mes romans. Il inclut le premier emploi décroché par Mike (journaliste), la vente de son premier roman, ses relations avec sa vaste belle-famille, son histoire en tant qu'auteur et, en particulier, tout ce qui touche à la maison d'été que le couple possédait dans le Maine occidental : comment ils l'ont trouvée et les événements qui se sont produits dans cette maison avant son achat par Mike et Johanna. Tabitha lut la première version de *Sac d'os* avec plaisir. Seul lui déplut un passage de deuxou trois pages concernant le travail bénévole que fait Mike pour la communauté, dans l'année qui suit la mort de sa femme, année au cours de laquelle son deuil est aggravé par une crise sévère de blocage – il n'arrive plus à écrire trois mots.

« On s'en fiche, me dit Tabitha. J'ai envie d'en savoir davantage sur ses cauchemars, pas d'apprendre comment il s'est présenté aux élections municipales pour sortir les alcooliques SDF de la rue.

– Ouais, mais il est atteint de la panne de l'écrivain », objectai-je (quand on remet en question un passage qu'il aime, une de ses petites chéries, les deux premiers mots qui sortent de la bouche d'un romancier sont toujours *oui, mais…)*. « Cette panne dure un an, peut-être davantage. Il faut bien qu'il fasse *quelque chose*, pendant tout ce temps, non ?

– D'accord, mais tu n'es pas obligé de nous casser les pieds avec, si ? »

Ouch. Jeu, set et match. Comme tout Lecteur Idéal qui se respecte, Tabby peut être impitoyable quand elle a raison.

Je réduisis donc les contributions charitables de Mike de deux pages à deux paragraphes. Il s'avéra que ma femme ne s'était pas trompée, en bonne Lectrice Idéale qu'elle est. Dès que j'ai vu le livre imprimé, ça m'a sauté aux yeux. Environ trois millions de personnes ont lu *Sac d'os ;* j'ai reçu au moins quatre mille lettres concernant ce roman et, jusqu'ici, pas une me disant : « Hé, Toto, qu'est-ce que Mike fabriquait donc pour la communauté pendant la période où il n'arrivait pas à écrire ? »

Ce qu'il faut avant tout se rappeler à propos du contexte peut se résumer ainsi : (a) tout le monde a une histoire, et (b) elle est pour l'essentiel sans intérêt. Tenez-vous-en aux parties intéressantes, ne vous laissez pas entraîner par le reste. Les *histoires de ma vie* qui n'en finissent pas, c'est aux barmans qu'on les raconte, et seulement une heure ou deux avant la fermeture. Et si vous consommez.

13

Il faut à présent aborder la question des recherches, qui ne sont qu'une forme particulière du travail sur le contexte. Et si vous devez absolument faire des recherches parce que votre histoire met en scène des choses sur lesquelles vous ne savez rien ou que peu de choses, je vous en prie, n'oubliez pas que le

maître mot est *contexte*. Le contexte n'est pas le texte. C'est dans le contexte que doivent rester vos recherches. Soyez subjugué si vous voulez par tout ce que vous apprendrez sur les bactéries mangeuses de chair, ou sur les égouts de New York, ou sur le QI potentiel des chiots de race colley, mais ce qui intéresse vos lecteurs, eux, c'est avant tout les personnages et l'histoire.

Des exceptions à la règle ? Certes. N'y en a-t-il pas toujours ? Certains auteurs ont fait un malheur – Arthur Hailey et James Michener sont les deux premiers noms qui me viennent à l'esprit – avec des romans qui reposent beaucoup sur des faits et des travaux de recherche. Ceux de Hailey sont des manuels à peine déguisés sur la manière dont fonctionnent les choses (banques, aéroports, hôtels) et ceux de Michener combinent récits de voyages, leçons de géographie et textes historiques. D'autres écrivains à succès, comme Tom Clancy et Patricia Cornwell, tout en étant davantage conteurs, nous livrent, malgré tout, de substantielles (et parfois indigestes) fournées d'informations factuelles en contrepoint de la trame dramatique. Je me demande si ces écrivains ne séduisent pas plus particulièrement cette importante fraction de la population des lecteurs pour laquelle il y aurait quelque chose d'immoral dans la fiction ; à leurs yeux, elle serait la preuve d'un goût discutable que l'on ne peut justifier qu'en disant : « Oui, euh, je lis (mettez un nom d'écrivain ici), c'est vrai, mais seulementdans les avions et à l'hôtel, quand ils n'ont pas CNN ; sans compter que j'apprends beaucoup de choses sur (mettez le sujet qui vous convient ici). »

Pour chaque écrivain « factualiste » qui réussit, on en compte des centaines, sinon des milliers, qui s'essayent en vain à ce genre ; quelques-uns sont publiés, la grande majorité ne l'est pas. En gros, je crois que l'histoire vient toujours en premier, mais qu'un minimum de recherches est toujours indispensable ; si vous y renoncez, c'est à vos risques et périls.

Au printemps de 1999, nous revînmes en voiture de Floride où nous avions passé l'hiver, ma femme et moi ; le deuxième jour de notre voyage, je m'arrêtai pour faire le plein dans une petite station-service située non loin de l'autoroute de Pennsylvanie ; il s'agissait d'un de ces établissements

sympathiques devenus des antiquités : là, un type sort, s'occupe de la pompe et vous demande comment vous allez etce que vous pensez de l'actuel tournoi du NCAA (National Collegiate Athletic Association).

Je lui répondis que j'allais bien, et que j'étais impressionné par les résultats de l'université Duke. Après quoi j'allai derrière le bâtiment où se trouvaient les toilettes. J'avais aperçu un cours d'eau gonflé par la fonte des neiges, un peu plus loin et, en ressortant, je m'en approchai pour regarder les flots tumultueux de plus près. La pente était jonchée de vieilles jantes de pneu et d'éléments de moteur rouillés, et le sol encore partiellement enneigé. Si bien que je glissai, tombai et commençai à dévaler vers la rivière. Je m'agrippai à un vieux bloc-moteur avant d'aller bien loin, mais je me rendis compte, en me relevant, que si ma chute avait eu lieu au mauvais endroit, j'aurais très bien pu dégringoler jusqu'à la rivière et être emporté. Je me pris à me demander combien de temps il aurait fallu au gérant de la station-service pour appeler la police si ma voiture, une Lincoln Navigator flambant neuve, était restée plantée devant les pompes. Le temps de rejoindre l'autoroute, j'étais riche de deux choses : un derrière mouillé suite à ma chute dans la neige et une excellente idée d'histoire.

La voici : un personnage mystérieux enveloppé d'un manteau noir – non pas un être humain mais quelque créature maladroitement déguisée pour en prendre l'apparence, sans doute – abandonne sa voiture dans une petite station-service de la Pennsylvanie rurale. Le véhicule a l'aspect d'une vieille Buick Special de la fin des années cinquante, mais ce n'est pas plus une Buick que le personnage n'est un être humain ; elle finit entre les mains des officiers de la police d'État, stationnés dans un casernement fictif à l'ouest de la Pennsylvanie. Une vingtaine d'années plus tard, ces flics racontent l'histoire de la Buick au fils d'un policier tué en service commandé.

Une grande idée qui donnait un roman solide sur la manière dont nous transmettons notre savoir et nos secrets ; mais aussi une histoire sinistre et effrayante sur une réalisation technologique totalement étrangère qui, parfois, se déploie et avale les gens en une seule bouchée. Il y avait bien entendu quelques problèmes mineurs – le fait, en particulier, que je

connaissais que dalle sur la police de l'État de Pennsylvanie – mais je n'en tins pas compte, inventant simplement ce que j'ignorais.

Chose que je pouvais faire parce que j'écrivais la porte fermée, autrement dit pour moi seul et mon Lecteur Idéal (la Tabby de ma version mentale est rarement aussi pointilleuse que peut l'être ma femme dans la réalité ; elle aurait davantage tendance à applaudir et à m'encourager à continuer, les yeux brillants d'admiration). L'une de mes séances d'écriture les plus mémorables eut lieu dans une chambre au troisième étage d'un hôtel de Boston : assis au bureau, je décrivais l'autopsie d'un extraterrestre style chauve-souris pendant que le flot exubérant du Marathon de Boston défilait sous ma fenêtre, et que des haut-parleurs placés sur le toit diffusaient à plein volume « Dirty Water » du groupe The Standells. Un bon millier de personnes couraient là en bas comme des dératés, mais il n'y avait personne dans ma chambre, personne pour me gâcher le plaisir en me disant que tel détail était inexact et que les flics ne procédaient pas de cette façon en Pennsylvanie, alors bla-bla-bla.

Le roman – intitulé *From a Buick Eight* – est resté dans un tiroir depuis la fin mai 1999, date à laquelle j'achevai la première version. Le chantier a été retardé en raison de circonstances indépendantes de ma volonté, mais j'ai bon espoir d'aller passer une quinzaine de jours en Pennsylvanie où j'ai obtenu l'autorisation d'effectuer quelques patrouilles en compagnie d'officiers de police (à la condition éminemment raisonnable, de mon point de vue, de ne pas les faire passer pour des brutes, des maniaques ou des idiots). Une fois que j'aurai fait cela, je serai en mesure de corriger mes bourdes les plus criantes et d'apporter quelques élégantes finitions.

Mais juste des finitions ; la recherche appartient au contexte, à la toile de fond – le « fond » étant ici le mot clef. Le conte qu'est *Buick Eight* a pour sujet les monstres et les secrets ; pas les procédures de la police dans l'État de Pennsylvanie. Je n'ai besoin de rien de plus que d'une touche de vraisemblance, que de la pincée d'épices que vous ajoutez à une bonne sauce spaghetti pour apporter la note finale. Cette impression de réalité est importante dans toute œuvre de

fiction, mais elle l'est encore plus dans une histoire qui traite de l'anormal ou du paranormal. Sans compter que les détails, pourvu qu'ils soient justes, ont un effet certain pour ce qui est de réduire les récriminations des lecteurs pinailleurs, dont la raison de vivre semble être de prendre les écrivains en flagrant délit de bourde (le ton de leurs lettres est invariablement jubilatoire). Lorsqu'on écrit sur des choses que l'on ne connaît pas ou que l'on connaît mal, les recherches deviennent inévitables, et cela peut beaucoup enrichir votre récit. Sauf qu'il ne faut pas en arriver à ce que ce soit la queue qui fasse remuer le chien ; n'oubliez jamais que vous écrivez un roman, pas un document. L'histoire vient toujours en premier. Je crois que même James Michener et Arthur Hailey en seraient convenus.

14

On me demande souvent si les écrivains de fiction débutants gagnent à suivre des cours ou des séminaires d'écriture. Ceux qui me posent la question sont trop souvent à la recherche de la baguette magique ou de l'ingrédient secret, voire de la plume magique de Dumbo, toutes choses introuvables dans les classes ou les retraites les plus studieuses, aussi séduisantes que soient les brochures vantant ce type d'enseignement. Quant à moi, si j'ai mes doutes sur les avantages des ateliers d'écriture, je n'y suis pas entièrement opposé.

Dans le merveilleux roman tragi-comique de T. Corghessan Boyle, *L'Orient, c'est l'Orient*, est décrite une colonie d'écrivains, installée au fond des bois, qui relève à mon avis du plus pur conte de fées. Chaque participant dispose de sa petite cabane personnelle où il passe en principe la journée à écrire. À midi, un domestique du bâtiment principal apporte à ces Hemingway en herbe un repas dans une gamelle qu'il pose sur le pas de porte des cabanes. Qu'il pose avec délicatesse, de manière à ne pas déranger la transe créatrice dans laquelle serait l'occupant des lieux. L'une des deux pièces de la cabane est réservée à l'écriture. Dans l'autre, on trouve un lit de camp pour cette chose essentielle, la sieste de

l'après-midi… ou, peut-être, quelques galipettes revigorantes avec un(e) autre des participant(e)s.

Le soir, tous les membres de la colonie se rassemblent dans le pavillon collectif pour un dîner et d'enivrantes conversations avec les écrivains en résidence. Plus tard, devant un feu de cheminée pétillant, dans le salon, on fait griller des marshmallows et sauter du pop-corn, on boit du vin et on lit et critique les travaux des uns et des autres.

Vu sous cet angle, je trouvais qu'un tel environnement était un rêve d'écrivain. J'aimais en particulier l'idée qu'on dépose le déjeuner sur le pas de la porte, qu'on le dépose aussi silencieusement que la petite souris dépose une pièce sous l'oreiller d'un gamin qui a perdu une dent. J'imagine que j'étais d'autant plus séduit que tout cela était bien éloigné de mon expérience personnelle, dans laquelle le flot créatif risque d'être interrompu à tout moment par un message de ma femme m'informant que les toilettes sont bouchées et que ce serait bien que je fasse quelque chose, ou par un coup de fil du cabinet dentaire me rappelant que je suis sur le point de rater encore un rendez-vous avec mon dentiste. Dans de tels moments, je suis bien tranquille que tous les écrivains ressentent la même chose, quel que soit leur talent ou leur succès : *Mon Dieu, si seulement j'avais le bon environnement, avec des gens qui me comprendraient vraiment, je suis certain que je pourrais pondre mon chef-d'œuvre*.

La vérité m'oblige à le dire : j'ai constaté que ces interruptions et distractions ne sont guère dommageables pour une œuvre en cours, et peuvent même parfois s'avérer utiles. Après tout, c'est le petit débris entré dans la coquille de l'huître qui est à l'origine de la perle, pas des séminaires de « perlologie » avec d'autres huîtres. Et plus la tâche quotidienne qui m'attend est formidable – plus elle relève du *faut que* au lieu d'être simplement du *j'aimerais bien* –, pluselle risque de devenir problématique. L'un des grands vices de forme des ateliers d'écriture est qu'on y fonctionne selon la règle du *faut que*. Vous n'y êtes pas venu, n'est-ce pas, pour vagabonder comme un nuage dans le ciel ou jouir de la beauté de la forêt, de la majesté des montagnes. Vous êtes supposé écrire, bon sang de sort, au moins pour que vos

collègues aient quelque chose à critiquer quand ils feront griller leurs foutus marshmallows, le soir. Par ailleurs, lorsque s'assurer que les enfants partent à l'heure pour leur camp de loisir est tout aussi important que le roman en cours d'écriture, la pression est beaucoup moins grande.

Et au fait, qu'est-ce qu'elles valent, ces critiques ? Eh bien, pas grand-chose, selon moi – désolé. La plupart font dans le flou artistique de la manière la plus irritante qui soit. *J'adore les sentiments qui émanent de l'histoire de Peter*, va dire quelqu'un. *Elle a quelque chose… un certain je ne sais-quoi… un certain aspect adorable, vous savez… Je ne peux pas le décrire exactement…*

Parmi ces perles du bêtisier « séminaresque », on trouve encore : *On a l'impression que pour ce qui est du ton, il est, euh… vous savez ; le personnage de Polly me paraît pas mal stéréotypé ; j'adore les images parce qu'on arrive à voir ce qu'il a voulu dire…*

Et, la plupart du temps, au lieu de bombarder les auteurs de ces idioties avec leurs marshmallows tout juste grillés, tous ceux qui sont assis autour du feu hochent la tête et sourient, songeurs, d'un air entendu et solennel. En séminaire, trop souvent enseignants et écrivains ne font que hocher la tête, sourire et prendre un air entendu et solennellement songeur. Il ne semble venir à l'esprit de personne ou presque que si vous avez des sentiments que vous ne savez pas trop comment décrire, vous pourriez vous trouver, je ne sais pas, en quelque sorte, en un certain sens – dans la putain de mauvaise classe !

Non seulement des critiques aussi vagues ne vous aideront pas à améliorer votre texte, quand vous vous attellerez à la seconde mouture, mais elles pourront même être nuisibles. Aucun des commentaires que je cite ne concerne le langage de votre texte, ou son sens narratif ; ils ne sont que du vent, ils ne proposent rien de précis, de concret.

De plus, ces critiques au quotidien vous obligent à écrire la porte ouverte en permanence et, dans mon esprit, c'est plus ou moins en contradiction avec le but recherché. Quel avantage trouve-t-on à ce qu'un domestique plein de sollicitude vienne sur la pointe des pieds déposer le déjeuner sur le pas de votre

porte, puis reparte sur la pointe des pieds tout aussi silencieusement, si vous lisez tous les soirs votre travail à voix haute (ou en distribuez des photocopies) à un groupe de postulants écrivains qui vous racontent ensuite qu'ils apprécient la manière dont vous maniez le ton et suggérez l'ambiance, mais qu'ils aimeraient savoir si la casquette de Dolly, celle avec les clochettes dessus, joue un rôle symbolique ? On vous presse sans arrêt de vous expliquer et, selon moi, c'est une bonne partie de votre énergie créatrice qui part dans la mauvaise direction. Vous n'arrêtez plus de remettre votre prose et vos objectifs en question, alors que vous devriez écrire aussi vite que court le Bonhomme de pain d'épice, jeter cette première version de votre histoire sur le papier tant que le fossile est encore clair et brillant dans votre esprit. Trop de classes d'écriture font du *Attends une minute, explique-nous ce que tu veux dire par là* une sorte de règle du jeu implicite.

En toute honnêteté, je reconnais ne pas être sans préjugés sur cette question : l'une des rares fois où j'ai été victime du syndrome de la page blanche dans toute sa force remonte à ma dernière année d'étudiant à l'université du Maine ; je suivais à l'époque non pas un, mais deux cours d'écriture créative (l'un d'eux était le séminaire où j'ai rencontré ma future femme, et je ne peux donc pas dire que j'y ai perdu mon temps). La plupart de mes camarades écrivaient des poèmes sur leurs désirs sexuels ou des histoires de jeunes gens mélancoliques, incompris de leurs parents et s'apprêtant à partir pour la guerre du Viêt-nam. Une jeune femme en fit des tartines sur la lune et les cycles menstruels ; dans ses poèmes, la lune, *the moon*, apparaissait toujours orthographiée *th m'n*. Elle était incapable de nous expliquer pourquoi, mais nous le sentions bien tous : *th m'n, ouais, je pige, frangine*.

J'apportais moi aussi des poèmes de mon cru, mais j'avais mon sale petit secret enfoui au fond du dortoir : le manuscrit inachevé d'un roman. Il mettait en scène une bande de jeunes complotant pour provoquer une émeute raciale. Le but était de s'en servir de couverture pour pouvoir dévaliser deux usuriers et des dealers de drogue dans la ville fictive de Harding, plus ou moins inspirée de Detroit (dans laquelle je n'avais jamais

mis les pieds, ce qui ne m'arrêta pas et ne me ralentit même pas). Ce roman, *Sword in the Darkness*, me paraissait d'un mauvais goût achevé, comparé à ce qu'essayaient de produire mes condisciples ; raison pour laquelle, sans doute, je me suis bien gardé de le montrer en classe pour le soumettre à leurs critiques. Le fait qu'il était meilleur et plus sincère que tous mes poèmes sur le désir sexuel ou le blues post-adolescent ne faisait que rendre les choses encore pires. Résultat ? Quatre mois pendant lesquels je n'ai pratiquement rien pu écrire. Au lieu de cela, je buvais de la bière, fumais des Pall Mall, lisais John D. McDonald en poche et regardais les feuilletons de l'après-midi à la télé.

Cours et séminaires d'écriture ont au moins un avantage indéniable : on y prend au sérieux le désir d'écrire de la fiction ou de la poésie. Pour tout aspirant écrivain en butte à la condescendance apitoyée de ses amis et de ses parents (« Surtout, ne quitte pas ton emploi tout de suite ! » est la réplique sempiternelle à laquelle on a droit, accompagnée d'un hideux sourire de bon tonton), c'est une chose merveilleuse. Au moins, dans les classes d'écriture, est-on tout à fait libre de passer de longs moments dans son petit monde intérieur, son univers imaginaire. Mais dites-moi, avez-vous vraiment besoin d'une permission écrite dûment tamponnée pour vous y rendre ? Avez-vous besoin qu'on vous colle un badge sur la poitrine avec *écrivain* écrit dessus pour croire que vous en êtes un ? Seigneur, j'espère bien que non !

Autre argument qui milite en faveur des cours d'écriture, les hommes et les femmes qui y enseignent. Il y a des milliers d'écrivains talentueux aux États-Unis, et seul un petit nombre d'entre eux (je crois que le chiffre tourne autour de quelque chose comme cinq pour cent) peuvent vivre et faire vivre leur famille avec leur travail. On peut aussi décrocher une bourse, ici ou là, mais ce n'est jamais suffisant. Quant à d'éventuelles subventions du gouvernement pour écrivains créatifs, ce n'est même pas la peine d'y penser. Subventionner le tabac, oui. Subventionner les recherches pour étudier la mobilité du sperme non préservé de taureau, encore mieux. Subventionner des écrivains ? Jamais de la vie. La plupart des électeurs seraient d'ailleurs d'accord, je crois. Norman Rockwell et

Robert Frost mis à part, les Américains n'ont jamais eu beaucoup de respect pour les créateurs ; dans l'ensemble, ils sont beaucoup plus intéressés par les médailles commémoratives éditées par la Franklin Mint et les cartes de vœux d'Internet. Et que ça vous plaise ou non, c'est comme ça. Les Américains se passionnent bien plus pour les jeux télévisés que pour les nouvelles de Raymond Carver.

La solution, pour nombre d'écrivains de fiction, consiste à enseigner ce qu'ils savent. Voilà qui peut être tout à fait positif, et il est excellent que des écrivains débutants puissent avoir l'occasion de rencontrer et d'écouter des auteurs chevronnés, qu'ils admirent peut-être depuis longtemps. C'est aussi excellent lorsque ces classes permettent de prendre contact avec le monde de l'édition. Je dois d'avoir trouvé mon premier agent, Maurice Crain, à l'un de mes professeurs de lettres, Edwin M. Holmes, lui-même auteur de nouvelles estimées régionalement. Après avoir lu un ou deux de mes textes, Holmes demanda à Crain s'il ne serait pas intéressé par les travaux d'un jeune auteur. Crain accepta, mais notre association n'alla pas très loin ; il avait alors quatre-vingts ans passés, n'était pas en très bonne santé et mourut peu de temps après notre premier échange de correspondance. J'espère simplement que ce n'est pas ma première fournée d'histoires qui l'a achevé.

On n'a pas davantage besoin de classes ou de séminaires d'écriture qu'on a besoin de tel ou tel manuel d'écriture. Faulkner a appris le métier tout en travaillant à la poste d'Oxford, dans le Mississippi. D'autres s'y sont initiés alors qu'ils étaient dans la marine, ouvriers dans des aciéries, ou accomplissaient leur peine dans les meilleurs hôtels à barreaux de fer du gouvernement. J'ai appris les choses les plus essentielles (à tout point de vue, y compris commercial) concernant le travail qui est ma vocation alors que je lavais les draps sales des hôtels et le linge de table des restaurants à la blanchisserie New Franklin de Bangor. On apprend encore mieux en lisant beaucoup et en écrivant beaucoup, et les leçons les plus précieuses sont celles qu'on s'enseigne soi-même. Or c'est presque toujours lorsque les portes de votre bureau sont fermées que ces leçons produisent leur effet. Les

discussions, dans les classes d'écriture, peuvent être stimulantes, on peut beaucoup s'y amuser, mais elles s'égarent trop souvent loin de la réalité de l'écriture, de son côté *mains dans le cambouis*.

Supposons néanmoins que vous vous retrouviez dans une version ou une autre de la colonie sylvestre d'écrivains de *L'Orient, c'est l'Orient :* votre petit cottage au milieu des pins, parfaitement équipé avec son traitement de texte, des paquets de disquettes neuves (qu'y a-t-il de plus excitant pour l'imagination qu'une boîte de disquettes scellée ou une ramette de papier blanc ?), le lit de camp dans l'autre pièce pour la sieste, et une dame qui viendrait déposer votre déjeuner sur le pas de la porte sans faire de bruit et repartirait de même. Ce ne serait pas si mal, au fond. Si on vous offre l'occasion de vivre une telle expérience, n'hésitez pas, allez-y ! Vous n'apprendrez peut-être pas les Secrets Magiques de l'Écriture (il n'y en a pas – la poisse, hein ?), mais vous vivrez sans aucun doute des moments fabuleux, et je suis *toujours* partisan des moments fabuleux.

15

En dehors de la sempiternelle question *Où trouvez-vous vos idées ?*, celles que tout auteur publié entend le plus souvent posées par ceux qui ne le sont pas, sont : *Comment trouve-t-on un agent ?* et *comment prend-on contact avec les éditeurs ?*

Ces questions sont posées sur un ton souvent affolé, parfois chagrin, mais encore plus fréquemment coléreux. Il règne le soupçon permanent que tout nouveau venu réussissant à faire publier son premier livre a pu franchir l'obstacle grâce à un contact dans la place, à un agent infiltré dans le milieu du livre. Comme si le monde de l'édition se réduisait à une grande famille heureuse, incestueuse et repliée sur elle-même.

C'est faux. Comme il est faux de croire que les agents littéraires seraientune bande de snobs hautains qui préféreraient mourir plutôt que de toucher de leur doigt déganté un manuscrit qu'ils n'ont pas sollicité (bon, d'accord, on en trouve *quelques-uns* comme ça). Le fait est qu'agents, éditeurs et directeurs littéraires sont tous à la recherche de la prochaine poule aux œufs d'or, de l'auteur qui vendra à des centaines de milliers d'exemplaires et qui leur fera gagner beaucoup d'argent… et pas forcément un jeune auteur, par-dessus le marché ; Helen Santmyer était en maison de retraite lorsqu'est sorti… *And Ladies of the Club*. Frank McCourt était nettement moins âgé quand ont été publiées *Les Cendres d'Angela*, mais pas non plus de la première jeunesse.

En tant que jeune adulte commençant à avoir des nouvelles publiées dans les revues spécialisées, j'étais assez optimiste sur mes chances d'être édité un jour ; je savais que j'avais « du jeu », comme disent aujourd'hui les basketteurs, etaussi que le temps jouait en ma faveur : tôt ou tard, les écrivains à succès des années soixante et soixante-dix finiraient bien par mourir ou devenir séniles, laissant ainsi la place à des nouveaux venus comme moi.

Cependant, j'avais conscience qu'il y avait tout un monde à conquérir, au-delà des pages de *Cavalier, Gent* et *Juggs*. J'avais envie que mes histoires arrivent sur le *bon* marché, ce

qui exigeait de trouver un moyen de surmonter une troublante difficulté : un bon nombre des revues qui payaient bien *(Cosmopolitan*, par exemple, qui à cette époque publiait beaucoup de nouvelles) ne jetaient même pas un coup d'œil sur un texte qu'elles n'avaient pas demandé. La bonne réaction, me semblait-il, était d'avoir un agent. Si mes histoires étaient bonnes, me disais-je de manière un peu simpliste, mais pas tout à fait absurde, un agent pourrait résoudre tous mes problèmes.

Je ne découvris que bien plus tard que tous les agents littéraires ne sont pas de bons agents, et qu'un bon agent est utile à plus d'un titre, pas seulement pour convaincre un rédac'chef de *Cosmo* de lire vos nouvelles. Je n'avais pas conscience alors qu'il y a des gens, dans le monde de l'édition (et pas qu'une poignée) qui sont prêts à vous voler jusqu'à votre chemise. Ce qui n'avait pas réellement d'importance pour moi car, avant que j'aie vendu mes deux premiers romans, même mes chemises ne méritaient pas d'être volées.

Vous devez avoir un agent ; si votre travail a une valeur marchande, vous ne devriez pas avoir tellement de mal à en trouver un. Vous pourrez même en trouver un si vos histoires ne sont pas commerciales, du moment qu'elles sont prometteuses. Les agents sportifs représentent des joueurs de seconde division qui jouent avant tout pour gagner (chichement) leur vie, dans l'espoir que leurs jeunes clients se retrouveront un jour dans la cour des grands ; pour des raisons identiques, les agents littéraires acceptent souvent de s'occuper d'écrivains qui n'ont pas encore publié, ou très peu. Vous avez toutes les chances de trouver quelqu'un, même si votre CV ne comporte que des publications dans ce qu'on appelle les « petits magazines », qui ne paient qu'en exemplaires d'auteur : les agents les considèrent souvent comme un terrain d'essai pour les jeunes talents.

Vous devez commencer par vous aider vous-même, ce qui signifie lire les revues qui publient le genre de textes que vous écrivez. Procurez-vous aussi les revues littéraires et achetez le *Writer's Market :* ce livre est des plus utiles quand on débarque sur le marché. Si vous êtes vraiment très pauvre, faites-le-vous offrir pour Noël. Les revues, comme le *WM* (un

pavé, mais son prix est raisonnable), donnent des listes d'éditeurs de livres et de revues, et comportent des notices sur le genre d'histoire ayant cours sur chaque marché. Vous y apprendrez aussi quelles sont les longueurs de texte demandées et les noms des responsables éditoriaux.

En tant que débutant, il faudra vous intéresser de près aux « petits magazines », si vous écrivez des nouvelles. Si vous avez écrit ou écrivez un roman, vous relèverez le nom des agents littéraires dans les revues du même nom et dans *Writer's Market*. Il serait aussi bon d'ajouter, sur votre étagère dévolue à ces ouvrages de référence, un exemplaire du *LMP* (*Literary Market Place*). Il faudra se montrer habile, attentif et opiniâtre dans votre recherche d'un agent ou d'un éditeur, mais – cela vaut la peine d'être répété – le plus important est pour vous de lire ce qu'il y a sur le marché. Lire les notices dans *Writer's Digest* peut vous aider (« … publie essentiellement de la fiction classique, 2000-4000 mots, éviter les personnages stéréotypés et les situations romanesques rebattues »), mais une notice, il faut bien le comprendre, n'est qu'une notice. Soumettre des textes sans avoir la moindre idée de ce qu'est le marché revient à jouer aux fléchettes dans le noir ; peut-être finirez-vous par atteindre la cible, mais vous ne le méritez pas.

Je vais vous raconter l'histoire d'un aspirant écrivain que nous appellerons Frank. Il s'agit en réalité d'un composé de trois jeunes écrivains que je connais, deux hommes et une femme. Tous ont connu un certain succès à leurs débuts, alors qu'ils avaient à peine plus de vingt ans ; aucun, au moment où j'écris ceci, ne roule encore en Rolls. Tous les trois devraient en principe réussir, ce qui veut dire qu'à l'âge de quarante ans, ils devraient publier de manière régulière (il est probable que l'un d'eux aura un problème avec l'alcool).

Les trois visages de Frank ont des intérêts différents et écrivent dans des styles et selon des modes différents, mais ils ont traité les obstacles les séparant de la publication de manières suffisamment voisines pour que je me sente à l'aise en faisant cette assimilation. J'ai aussi le sentiment que d'autres écrivains débutants – vous, par exemple, cher

Lecteur – pourriez faire pire que vous inspirer de l'exemple de Frank.

Frank est diplômé de lettres (ce n'est pas obligatoire pour devenir écrivain, mais ça ne peut sûrement pas faire de mal) ; il a commencé à soumettre ses textes à des revues alors qu'il était encore étudiant. Il a suivi plusieurs cours d'écriture créative, et nombre des revues auxquelles il a envoyé ses textes lui avaient été recommandées par ses professeurs. Recommandées ou pas, Frank lut avec attention ce que publiaient ces revues et envoya ses propres histoires à celles qui lui paraissaient les mieux à même de les prendre. « Pendant trois ans, j'ai lu toutes les nouvelles publiées dans *Story*, dit-il, et il se met à rire. Je suis peut-être la seule personne en Amérique du Nord quipuisse se vanter d'un tel exploit. »

Lecteur attentif ou pas, Frank ne vendit cependant rien sur ce marché pendant qu'il était étudiant, mais il publia néanmoins une demi-douzaine de nouvelles dans la revue littéraire de son université (appelons-la *The Quarterly Pretension)*. Il reçut des lettres de refus personnalisées de plusieurs revues, y compris *Story* (la version féminine de Frank déclara : « Ils me *doivent* une lettre de refus ! ») et *The Georgia Review*. Franck s'était abonné au *Writer's Digest* et à *The Writer*, qu'il lisait attentivement, portant un intérêt particulier aux articles sur les agents et aux listes d'agents littéraires qui les accompagnaient. Il encercla le nom de ceux qui, d'après leurs déclarations, lui semblaient partager ses intérêts littéraires. Il recherchait plus spécialement les agents qui disaient aimer les histoires de « conflits poussés », manière élégante de parlerd'histoires à suspense. Frank s'intéresse aux suspenses, aux policiers et au surnaturel.

Un an après avoir fini ses études, Frank reçoit sa première lettre d'acceptation – oh, jour de bonheur ! – envoyée par une petite revue qu'on trouve chez quelques marchands de journaux, mais surtout diffusée par abonnement et que nous appellerons *King-snake*. On lui propose vingt-cinq dollars plus une douzaine d'exemplaires d'auteur pour sa petite nouvelle de mille deux cents mots, « The Lady in the Trunk ». Frank est bien entendu au septième ciel, sinon au huitième. Tous ses

parents et amis ont droit à un coup de téléphone, même ceux qu'il n'aime pas *(surtout* ceux qu'il n'aime pas, j'en ai peur). Il ne va pas aller bien loin avec vingt-cinq dollars, pas de quoi payer le loyer, même pas une semaine d'épicerie pour lui et sa femme, mais cette publication valide ses ambitions et ça, c'est quelque chose qui n'a pas de prix (je crois que tout auteur édité pour la première fois serait d'accord) : *il y a quelqu'un qui veut un texte que j'ai écrit ! Youpie !* Ce n'est pas le seul bénéfice. C'est la première ligne inscrite dans sa colonne *crédit*, la petite boule de neige que Frank va pouvoir faire rouler dans la pente, espérant la transformer en une énorme masse le temps qu'elle arrive en bas.

Six mois plus tard, Frank vend un autre texte à une revue intitulée *Lodgepine Review* (autre nom de circonstance, comme *Kingsnake*). À ceci près que « vendre » n'est pas le mot exact ; la revue lui propose vingt-cinq exemplaires en échange de sa nouvelle « Two Kinds of Men ». C'est néanmoins une deuxième ligne dans sa colonne *crédit*. Frank signe le formulaire d'acceptation (adorant littéralement la mention en petits caractères, sous le blanc réservé à sa signature : PROPRIÉTAIRE DE L'ŒUVRE, bon sang de bonsoir ! et l'envoie par retour de courrier.

La tragédie frappe un mois plus tard. Sous la forme d'une lettre circulaire, dont l'apostrophe commence pourtant bien : *Cher collaborateur de la* ***Lodgepine Review***, lit-il. Il sent son cœur se serrer quand il apprend qu'à cause d'une subvention qui n'a pas été renouvelée, la *Lodgepine Review* est allée rejoindre le grand atelier d'écriture, là-haut dans le ciel. Le dernier numéro sera celui de l'été ; or la nouvelle de Frank devait paraître dans celui de l'automne. La lettre se termine en lui souhaitant bonne chance dans ses recherches pour placer sa nouvelle ailleurs. Dans le coin en bas à gauche, cinq mots écrits à la main : *Infiniment désolé pour tout ça*.

Frank est lui aussi INFINIMENT DÉSOLÉ (après s'être arsouillé au gros rouge et s'être réveillé avec un gros mal aux cheveux, lui et sa femme sont encore plus désolés), mais sa déception ne l'empêche pas de remettre tout de suite en circulationson œuvre-presque-publiée. À ce stade, il en a une bonne demi-douzaine qui se promènent d'une rédaction à

l'autre. Il note avec soin à qui il les a envoyées et le genre de réaction qu'elles ont suscité à chacune de leurs étapes. Il garde aussi les références de toutes les revues où il a établi un contact plus ou moins personnel, même si celui-ci se réduit à deux lignes griffonnées à la hâte et tachées de café.

Un mois après cette mauvaise nouvelle, en arrive une bonne, sous la forme d'une lettre que lui envoie quelqu'un dont il n'a jamais entendu parler. Ce type est le directeur littéraire d'un petit magazine flambant neuf, intitulé *Jackdaw*. Il est à la recherche de textes pour son premier numéro et un de ses vieux copains de classe – qui travaillait à la défunte *Lodgepine Review* – lui a parlé de la nouvelle de Frank qu'il n'a pu publier. Si Frank ne l'a pas encore placée, il aimerait bien pouvoir y jeter un coup d'œil. Sans engagement de sa part, bien sûr, mais…

Frank n'a même pas besoin de promesses ; comme tous les débutants, il ne lui faut que quelques encouragements et un livreur de pizzas consciencieux. Il envoie son texte par la poste, accompagné d'une lettre de remerciements (plus une autre pour l'ancien directeur littéraire de *Lodgepine*, évidemment). Six mois plus tard, « Two Kinds of Men » paraît dans le premier numéro de *Jackdaw*. Ce bon vieux réseau de copains, qui joue un rôle important dans le monde de l'édition comme dans le monde des affaires, d'une manière générale, a encore triomphé. Frank a droit, en tout et pour tout, à quinze dollars et dix exemplaires d'auteur, mais aussi à une ligne de plus dans la colonne *crédit*.

L'année suivante, Frank est engagé comme prof de lettres dans un lycée. Bien qu'il trouve extrêmement difficile d'enseigner la littérature et de corriger les copies de ses élèves pendant le jour pourpouvoir travailler à son œuvre la nuit, il ne se décourage pas, écrivant toujours plus de nouvelles qu'il lance dans le circuit, collectionnant les formulaires de refus et « retirant » à l'occasion un texte ayant fait le tour complet de toutes les adresses auxquelles il a pu penser. « Elle fera toujours bien dans mon recueil de nouvelles, le jour où il paraîtra », dit-il à sa femme. Dans le même temps notre héros a pris un autre travail : il rédige des critiques de livres et de films pour le journal de sa ville. C'est un garçon très, très

occupé. Ce qui ne l'empêche pas, tout au fond de sa tête, de mijoter quelque chose : un roman.

Si on lui demande ce qu'il ne faut surtout pas oublier, quand on est un aspirant écrivain qui commence tout juste à soumettre ses textes, Frank ne réfléchit qu'une seconde ou deux avant de répondre : « Une bonne présentation. »

C'est-à-dire ?

« Une bonne présentation, tout est là. Quand on envoie son texte, il doit y avoir une lettre d'accompagnement, très brève, où l'on parle de ce qu'on a déjà publié et où l'on décrit en deux mots le contenu de la nouvelle envoyée. Et on doit remercier le directeur littéraire de la peine qu'il prendra à nous lire. Ce dernier détail est des plus importants.

« Il faut aussi imprimer votre texte sur un papier de bonne qualité, surtout pas sur ces trucs glissants où l'encre bave et s'efface. Il sera à double interligne et comportera vos coordonnées complètes en haut à gauche de la première page ; ça ne peut pas faire de mal de mettre le numéro de téléphone, tant qu'à faire. À droite, indiquez le nombre approximatif de mots. » Frank s'interrompt, se met à rire, et ajoute : « Et ne trichez pas. Un bon dir'litt sait évaluer la longueur d'un texte en feuilletant quelques pages. »

Je suis encore un peu surpris de la réponse de Frank ; je m'attendais à quelque chose de moins terre à terre.

« Eh oui, on apprend vite à être efficace quand on sort de la fac et qu'on cherche à se faire une place dans l'édition. La première chose que j'ai sue a été qu'on n'aura même pas droit à un coup d'œil, si le travail ne paraît pas professionnel. » Quelque chose dans son ton me fait penser qu'il me soupçonne d'avoir oublié combien les choses sont dures, à la porte d'entrée, et peut-être a-t-il raison. Cela fait maintenant presque quarante ans que j'ai eu une ribambelle de formulaires de refus embrochés sur un clou dans ma chambre. « On ne peut pas les obliger à aimer nos histoires, mais on peut au moins les soumettre dans les meilleures conditions pour qu'ils essaient de les aimer. »

Pendant que j'écris ceci, l'histoire personnelle de Frank ne fait que commencer, mais son avenir est prometteur. Aujourd'hui il a publié un total de six nouvelles et remporté un prix assez prestigieux pour l'une d'elles – disons qu'il s'agit du prix des Jeunes Auteurs du Minnesota, même si aucune des trois personnes composant Frank n'habite dans le Minnesota. Le montant de ce prix était de cinq cents dollars, de loin la somme la plus importante jamais gagnée avec l'une de ses nouvelles. Il a commencé à travailler à son roman et quand il l'aura achevé – au début du printemps 2001, d'après ses estimations –, un jeune agent littéraire ayant une bonne réputation, Richard Chams (autre pseudo) a accepté de s'en charger.

Frank a commencé à chercher sérieusement un agent du jour où il s'est mis à la rédaction de son roman. « Je n'avais pas envie de faire tout ce travail pour me retrouver comme un idiot, sans savoir comment vendre le foutu machin », me dit-il.

Se fondant sur ses explorations dans les revues et sur les listes d'agents littéraires du *Writer's Market*, Frank a envoyé une douzaine de lettres, toutes identiques – le nom du destinataire mis à part, bien sûr. Voici son modèle :

Cher……

Je suis écrivain débutant, j'ai vingt-huit ans et je recherche un agent. J'ai trouvé votre nom dans un article du *Writer's Digest* intitulé « Les Agents de la Nouvelle Vague », et j'ai pensé que nous pourrions nous entendre. J'ai publié jusqu'ici six nouvelles, depuis que je me suis mis sérieusement à l'écriture. En voici la liste :

« The Lady in the Trunk », *Kingsnake*, hiver 1996 (25 $ plus exemplaires d'auteur).

« Two Kinds of Men », *Jackdaw*, été 1997 (15 $ plus exemplaires d'auteur).

« Christmas Smoke », *Mystery Quaterly*, automne 1997 (35 $).

« Big Thumps, Charlie Takes His Lumps », *Cemetery Dance*, janvier-février 1998 (50 $ plus exemplaires d'auteur).

« Sixty Sneakers », *Puckerbrush Review*, avril-mai 1998 (exemplaires d'auteur).

« A Long Walk in These “Yere Woods” », *Minnesota Review*, hiver 1998-1999 (70 $ plus exemplaires d’auteur).

Je serais ravi de vous envoyer l’une ou l’autre de ces nouvelles (ou encore n’importe laquelle des cinq ou six que je fais circuler en ce moment), si vous êtes intéressé. Je suis particulièrement fier de « A Long Walk in These “Yere Woods” », qui a remporté le prix des Jeunes Écrivains du Minnesota. La plaque produit un bel effet sur le mur du séjour et l’argent du prix (500 $) en a produit un excellent pendant les quelques jours qu’il a passés sur notre compte en banque (je suis marié depuis quatre ans ; ma femme Marjorie et moi-même sommes enseignants).

Je cherche aujourd’hui un agent parce que je travaille à un roman. Il s’agit d’un suspense dans lequel un homme est arrêté parce qu’on l’accuse d’une série de meurtres qui se sont produits dans sa petite ville vingt ans auparavant. Les quatre-vingts premières pages sont déjà bien en place, et je serais également ravi de vous les soumettre.

N’hésitez pas à me contacter et à me demander à voir ces textes. Je vous remercie, en attendant, d’avoir pris le temps de lire cette lettre.

Bien à vous,

Frank avait bien entendu mis son numéro de téléphone en plus de son adresse, et l’un des agents contactés (pas Richard Chams) l’appela pour bavarder un moment. Trois autres lui répondirent, demandant à lire la nouvelle – l’histoire du chasseur perdu dans les bois – ayant reçu un prix. Ils furent six à lui demander de lire les quatre-vingts premières pages de son roman. En d’autres termes, la réaction fut massive ; seul l’un des agents ne manifesta aucun intérêt pour le travail de Frank, disant qu’il avait déjà fait le plein de clients. Et cependant, mis à part ses maigres contacts dans le monde des « petits magazines », Frank ne connaît absolument personne dans le domaine de l’édition, n’y a aucune relation personnelle.

« C’était stupéfiant, dit-il, réellement stupéfiant. Je m’attendais à devoir prendre qui voudrait bien de moi – si par chance il y en avait un – et à m’estimer heureux, dans ce cas-là. Au lieu de quoi, c’est moi qui ai choisi. » Il attribue sa fabuleuse récolte d’agents éventuels à plusieurs choses. Tout d’abord, sa lettre était bien écrite et claire (« Il a fallu quatre brouillons et deux disputes avec ma femme pour arriver à trouver ce ton sans prétention et naturel », dit Frank). En second lieu, il pouvait fournir une liste relativement copieuse de nouvelles déjà publiées. Il n’avait pas touché grand-chose,

mais les revues jouissaient d'une bonne réputation. Et enfin, il y avait le prix. Frank pense qu'il a sans doute joué un rôle majeur. J'ignore si c'est vrai ou non, mais une chose est sûre : il ne pouvaitpas faire de mal.

Frank eut aussi l'intelligence de demander à Richard Chams, comme à tous les autres, une liste non point de leurs poulains (je ne suis même pas sûr, d'un point de vue déontologique, qu'un agent littéraire puisse donner la liste de ses clients), mais des éditeurs auxquels ils avaient vendu des livres et des revues où ils avaient fait publier des nouvelles. Il est facile de flouer un écrivain qui cherche désespérément à être représenté. Les débutants ne doivent pas oublier que quiconque dispose de quelques centaines de dollars à investir peut très bien faire passer une petite annonce dans *Writer's Digest* et se gratifier du titre d'agent littéraire : nul besoin de passer un examen pour cela.

Il faut surtout se méfier des agences littéraires qui vous promettent de lire votre texte contre de l'argent. Certaines sont respectables (la Scott Meredith Agency pratiquait ce système ; j'ignore si elle le fait toujours), mais il y a trop d'escrocs sans scrupules. Je vous conseille, si vous vous voulez être publié à tout prix, de sauter l'étape de la recherche d'agents et des lettres aux éditeurs et de vous adresser directement à un spécialiste de l'édition à compte d'auteur. Vous aurez au moins un semblant de quelque chose pour votre argent.

16

Nous avons presque terminé. Je doute d'avoir fait le tour de tout ce que vous avez besoin de savoir pour devenir un meilleur écrivain, et je suis sûr de ne pas avoir répondu à toutes les questions que vous vous posez ; mais au moins ai-je parlé des aspects de la boutique sur lesquels je crois pouvoir m'exprimer avec une certaine confiance. Je dois malgré tout avouer que la confiance était une denrée des plus rares pendant que j'écrivais ce livre. Deux choses ne m'ont pas manqué, en revanche : la douleur physique et les doutes que j'entretenais sur moi-même.

À l'époque où j'ai proposé à Scribner, mon éditeur, l'idée d'un ouvrage sur l'écriture, j'avais l'impression de savoir beaucoup de choses sur le sujet ; tellement, même, qu'elles se bousculaient dans ma tête. Il est bien possible que j'en ai su beaucoup, mais une bonne partie se révéla ennuyeuse et, du reste la plupart, découvris-je, relevaient davantage de l'instinct que d'une « réflexion profonde ». J'ai trouvé on ne peut plus difficile de mettre en mots des vérités éprouvées sur le plan de l'instinct. Il s'est aussi produit quelque chose, alors que j'étais plongé dans l'écriture de ce texte, un événement qui m'a changé la vie, comme on dit. Je vais vous en parler dans un instant. Pour le reste, sachez simplement que j'ai fait du mieux que j'ai pu.

Un dernier point reste à discuter, une question en relation directe avec la chose qui a changé ma vie et que je n'ai fait qu'effleurer jusqu'ici. Abordons-la maintenant de front. C'est une question qu'on me pose de différentes façons, parfois avec politesse, parfois sans ménagements, mais elle se résume toujours à la même chose : *Dis-moi, mon chou, tu fais ça pour l'argent ?*

La réponse est non. Aujourd'hui comme autrefois. Il est exact que je me suis fait beaucoup de fric avec mes livres, mais je n'ai jamais écrit un seul mot dans l'idée que j'étais payé pour cela. J'ai accompli certains travaux pour faire plaisir à des amis (le coup de main qu'on se donne entre voisins, que nous appelons chez nous *logrolling*[15]) mais ce fut tout au plus – ou au pire – ce que l'on pourrait appeler un échange de bons procédés. Écrire était ce qui me comblait. Cela a peut-être permis de rembourser l'emprunt sur la maison et d'envoyer les enfants à l'université, mais ce n'était que des conséquences indirectes : j'écrivais parce que c'était le pied, pour la pure joie de la chose. Et si c'est pour la pure joie de la chose qu'on écrit, on peut continuer toute sa vie.

Il y a eu des moments pour moi où écrire a relevé de l'acte de foi, a été un crachat dans l'œil du désespoir. La deuxième partie de ce livre a été rédigée dans cet esprit. Je me la suis sortie des tripes, comme nous disions quand nous étions gosses. L'écriture n'est pas la vie, mais je crois qu'elle peut être parfois le moyen de revenir à la vie. C'est quelque chose

que j’ai découvert pendant l’été 1999 lorsqu’un homme, au volant d’un van bleu, a bien failli me tuer.

1- Traditionnellement, les muses sont des femmes, mais la mienne est un homme ; j’ai bien peur qu’il nous faille faire avec *(N.d.A.)*.

2- Quelques histoires sensationnelles le concernent. Celle qui est de loin ma préférée veut que, sa vue baissant avec le temps, il ait pris l’habitude de porter une tenue blanche de laitier pendant qu’il écrivait, pensant qu’elle reflétait mieux la lumière sur sa page *(N.d.A.)*.

3- Kirby McCauley, mon premier véritable agent, citait souvent l’écrivain de S-F Alfred Bester *(Les Clowns de l’Éden, L’Homme démoli)* sur ce sujet. « Le bouquin est le patron », disait Alfred d’un ton définitif *(N.d.A.)*.

4- *Dick :* diminutif de Richard et terme argotique américain pour *pénis.*

5- Même si la comparaison « sombre comme une caverne » n’a rien d’extraordinaire et a déjà été employée mille fois. À vrai dire, elle est un peu facile et frôle le cliché *(N.d.A.)*.

6- Traduction de J. Papy (Denoël, 1954). Papy a admirablement bien rendu la lourdeur de la prose de Lovecraft dans ce passage.

7- En français dans le texte. *La Vallée des poupées* est un roman de Jacqueline Susann.

8- OSHA : administration pour la santé et la sécurité au travail ; MENSA : association des personnes ayant un QI de 140 ou plus.

9- Faulkner pousse même la métaphore plus loin, *Christmas* voulant dire *Noël.*

10- Quelques critiques m’ont accusé de symbolisme simpliste sur cette question. Et moi je leur dis, mais enfin, qu’est-ce que vous croyez ? Que c’est un traité scientifique ? Enfin voyons, les gars… *(N.d.A.)*.

11- *Flatiron :* (fer à repasser). Construit par D.H. Burnham & Co en 1902 à N.Y. Contraint par la forme de la parcelle à bâtir, l’architecte a donné au bâtiment la forme triangulaire qui lui a valu son nom. Il est considéré comme le premier gratte-ciel.

12- King fait allusion à *Clarisse Harlowe* de Samuel Richardson.

13- En français dans le texte.

14- *Bête sauvage* qui, selon le poète irlandais, a mis deux mille ans à venir, dans son poème *The Second Coming.*

15- *Logrolling :* roulage des grumes. Allusion à la rentrée du bois avant l’hiver, du temps des pionniers, en Amérique du Nord-Est.

DE LA VIE : UN POST-SCRIPTUM

1

Quand nous allons dans notre maison d'été, dans le Maine – maison qui ressemble beaucoup à celle dans laquelle revient Mike Noonan dans *Sac d'os* – je fais tous les jours une promenade de six kilomètres, sauf s'il tombe des cordes. Près de cinq de ces six kilomètres empruntent une route de terre qui serpente dans les bois ; le dernier tronçon, sur la Route 5, est une nationale goudronnée à deux voies qui traverseBethel et Fryeburg.

La troisième semaine de juin 1999 restera gravée dans notre mémoire, à ma femme et à moi, comme l'une des plus heureuses que nous ayons connues ; nos enfants, aujourd'hui adultes et dispersés aux quatre coins du pays, étaient tous à la maison. C'était la première fois depuis près de six mois que nous étions tous sous le même toit. Et, cerise sur le gâteau, notre premier petit-fils, âgé de trois mois, était aussi avec nous, donnant joyeusement des coups de pied dans le ballon gonflé à l'hélium attaché à sa cheville.

Le 19 juin, je ramenai notre plus jeune fils en voiture à l'aéroport de Portland, où il prit un vol pour New York. Je revins à la maison puis, après une courte sieste, partis faire ma promenade quotidienne. Nous avions prévu d'aller ce soir-là *en famille*[1] voir *La Fille du général* dans un cinéma de la ville proche de North Conway, mais je pensais avoir le temps de parcourir mes six kilomètres avant d'embarquer tout le monde.

Je me mis en route vers quatre heures de l'après-midi, pour autant que je m'en souvienne. Juste avant d'atteindre la route principale (dans l'ouest du Maine, toute route comportant une ligne blanche en son milieu est une route principale), j'allai dans le bois et urinai. Ce n'est que deux mois plus tard que je pus de nouveau pisser debout.

Arrivé sur la grand-route, je tournai en direction du nord, marchant sur le bas-côté en gravier, face à la circulation. Une voiture me dépassa, allant aussi vers le nord. À environ un kilomètre de là, la femme qui était au volant croisa un van Dodge bleu clair qui zigzaguait de droite à gauche de la route, comme si son chauffeur avait le plus grand mal à le contrôler. La femme se tourna vers son passager, une fois le danger passé, et lui dit : « C'était Stephen King, le promeneur qu'on a vu. J'espère bien que le type du van ne vapas l'écraser. »

La visibilité est dans l'ensemble bonne, sur le kilomètre et demi de la Route 5 que j'emprunte, mais il y a, à un moment donné, un court raidillon d'où un piéton marchant vers le nord n'a qu'une vue limitée de ce qui peut venir vers lui. J'étais aux trois quarts de ce raidillon lorsque Bryan Smith, propriétaire et conducteur du van Dodge, se présenta au sommet. Pas sur la route : sur le bas-côté. *Mon* bas-côté. J'avais à peu près trois quarts de seconde pour réagir. Juste le temps de penser, *Mon Dieu, je vais me faire écraser par un bus scolaire !* J'esquissai un mouvement vers la gauche. Là, j'ai un trou de mémoire. De l'autre bord de ce trou, je suis allongé par terre et regarde l'arrière du van qui a quitté la route et est incliné d'un côté. Cette image est très claire, très précise, davantage un instantané qu'un souvenir. Il y a de la poussière sur les feux arrière. La plaque minéralogique et les vitres arrière sont sales. J'enregistre ces détails sans penser que je viens d'avoir un accident, ni à quoi que ce soit d'autre. C'est un instantané, rien de plus. Je ne pense pas ; ma tête a été balayée, vidée.

J'ai à cet instant-là un autre blanc, puis j'essuie à pleine paume, de la main gauche, le sang que j'ai dans les yeux. Quand j'y vois à peu près clair, je regarde autour de moi et aperçois non loin un homme assis sur un rocher. Il tient une canne en travers des genoux. Il s'agit de Bryan Smith, quarante-deux ans, l'homme qui vient de me renverser avec son van. En matière de conduite, Smith a déjà un solide palmarès ; il compte plus de dix délits et infractions au code de la route.

Smith ne regardait pas devant lui, le jour où nos destins se sont croisés, tout ça parce que son rottweiler, depuis le fond du van, avait sauté sur le siège arrière où se trouvait une glacière

portative contenant un peu de viande. Le chien,qui s'appelait Bullet (Smith en possède chez lui un deuxième, Pistol), voulut soulever le couvercle de la truffe. Smith se tourna et essaya de le repousser. Il regardait toujours son chien et essayait de le détourner de la glacière en arrivant au sommet de la côte ; il le regardait toujours, il essayait toujours de le détourner quand le van me heurta. Smith raconta par la suite à ses amis qu'il avait cru heurter « un petit cerf » jusqu'au moment où il remarqua des lunettes couvertes de sang sur son siège avant. Les miennes. Elles avaient volé de ma figure lorsque j'avais essayé de m'écarter de son chemin. La monture était tordue et déformée, mais les verres étaient intacts. Ce sont ceux que je porte en ce moment tandis que j'écris ceci.

2

Smith se rend compte que je suis conscient et me dit que les secours arrivent. Il parle d'un ton calme et même joyeux. L'expression qu'il arbore, alors qu'il est là, tranquillement assis sur son rocher, la canne en travers des genoux, est toute d'aimable commisération : *On a eu un putain coup de pot, tous les deux, pas vrai ?* a-t-il l'air de dire. Lui et son chien avaient quitté le camping où ils étaient installés, raconta-t-il plus tard à un enquêteur, parce qu'il voulait acheter « ces barres de Mars qu'ils ont au magasin ». Lorsque j'apprends ce petit détail, quelques semaines plus tard, je me dis que j'ai failli être tué par un personnage sorti tout droit d'un de mes romans. C'est presque drôle.

Les secours arrivent, me répétais-je, et c'est sans doute une bonne chose, vu que je viens d'avoir un sacré accident. Je suis allongé dans le fossé, tout barbouillé de sang, et ma jambe droite me fait mal. Je me regarde et vois quelque chose qui ne me plaît pas : tout le bas de mon corps me donne l'impression d'être de travers, comme s'il venait de subir une torsion d'un demi-tour vers la droite. Je regarde l'homme à la canne et dis :

« Je vous en prie, dites-moi que c'est juste déboîté.

– Mais non », répond-il. Il a la voix aussi joyeuse que son expression ; elle ne manifeste qu'un intérêt modéré. Il pourrait tout aussi bien regarder la scène à la télévision tout en bouffant

une de ses barres de Mars. « C'est cassé en cinq endroits, ou peut-être six, je dirais.

– Je suis désolé. »

Dieu seul sait pourquoi je lui réponds cela. Puis je perds conscience pendant un petit moment. Ce n'est pas comme si je m'évanouissais ; l'impression qui m'en reste est celle d'un film qui aurait subi des coupures ici et là.

Quand je reviens à moi, la fois suivante, un van blanc et orangé est rangé sur le côté de la route, moteur tournant au ralenti, flashant de tous ses gyrophares. Un urgentiste – son nom est Paul Fillebrown – est agenouillé à côté de moi. Il fait quelque chose. Il coupe mon jean, je crois, à moins que ce ne soit plus tard.

Je lui demande si je peux avoir une cigarette. Il éclate de rire et me dis sûrement pas. Je lui demande si je vais mourir. Il me dit que non, que je ne vais pas mourir, mais que je dois aller à l'hôpital, et vite. Quel est celui que je préfère, celui de Norway-South Paris, ou celui de Bridgton ? Je lui réponds que je préfère le Northern Cumberland de Bridgton parce que mon plus jeune fils – celui que je viens de raccompagner à l'aéroport – y est né vingt-deux ans auparavant. Je redemande à Fillebrown si je vais mourir et il me redit que non. Puis il veut savoir si je suis capable de remuer les orteils de mon pied droit. Je les remue, me souvenant d'une vieille comptine que ma mère récitait de temps en temps : *Le premier petit cochon va au marché, le deuxième reste à la maison*… j'aurais été bien inspiré de rester à la maison, moi aussi ; aller me promener, aujourd'hui, était vraiment une mauvaise idée. Puis je me rappelle que parfois, lorsqu'on est paralysé, on croit bouger, mais qu'en réalité rien ne se passe.

« Mes orteils… ils bougent ? » demandai-je à Paul Fillebrown. Il me répond que oui, qu'ils remuent avec vigueur. « Vous le jurez devant Dieu ? » Je crois qu'il le fait. Je recommence à perdre connaissance. Fillebrown me demande, parlant lentement et fort, penché sur moi, si ma femme se trouve dans la grande maison sur le lac. Je ne m'en souviens plus. Je n'arrive plus à me rappeler où sont les membres de ma famille, mais je parviens à lui donner les numéros de téléphone

de notre grande maison et du cottage, de l'autre côté du lac, où réside parfois notre fille.

D'autres personnes arrivent. J'entends des appels de police sur une radio qui grésille. On m'allonge sur une civière. Ça me fait mal et je crie. Je suis soulevé et on me fait passer à l'arrière d'une ambulance. Les appels de la police sont plus proches. Les portes se referment et j'entends quelqu'un dire : « Faut qu'on fonce. » Et nous roulons.

Paul Fillebrown est assis à côté de moi. Il tient des pinces dans une main et me dit qu'il va être obligé de couper la bague que je porte à l'annulaire de la main droite : l'alliance que Tabby m'a offerte en 1983, douze ans après notre mariage. J'essaie de lui expliquer que je la porte à la main droite parce que j'ai toujours à l'annulaire gauche ma véritable alliance ; la mienne et celle de Tabby avaient coûté quinze dollars et quatre-vingt-quinze cents à elles deux, dans une boutique de Bangor – Day's Jewelers. Cette première bague de trois sou a été efficace, on dirait.

C'est une version embrouillée de cette histoire que je balbutie, rien que l'urgentiste puisse comprendre, en réalité, mais il hoche la tête, il sourit, il coupe la deuxième alliance, la plus chère, sur ma main droite enflée. Deux mois plus tard, j'appelle Fillebrown pour le remercier ; à ce moment-là, j'ai compris qu'il m'a probablement sauvé la vie en faisant les gestes qu'il fallait faire sur place et en me transportant à l'hôpital à plus de cent soixante-dix kilomètres à l'heure, sur des routes secondaires pleines de nids-de-poule.

Fillebrown me répond que c'était la moindre des choses, puis laisse entendre qu'il y avait peut-être quelqu'un qui veillait sur moi. « Je fais ce boulot depuis vingt ans, me dit-il au téléphone, et quand je vous ai vu allongé dans ce fossé, quand j'ai vu l'étendue de vos blessures, j'ai pensé que vous ne tiendriez pas jusqu'à l'hôpital. Vous avez de la chance de faire encore partie des effectifs. »

L'étendue des dégâts provoqués par l'impact est telle que les médecins du Northern Cumberland Hospital décident qu'ils n'ont pas les moyens de m'apporter les soins nécessaires sur place ; on me transportera donc en hélicoptère médical

jusqu'au Central Maine Medical Center, à Lewiston. C'est là que viennent me retrouver ma femme, mon fils aîné et ma fille. Les enfants n'ont droit qu'à une brève visite ; ma femme est autorisée à rester plus longtemps. Les médecins lui ont dit que j'étais pas mal amoché, mais que je m'en tirerais. On a recouvert toute la partie inférieure de mon corps. On ne lui laisse pas voir de quelle façon intéressante celle-ci a effectué presque un demi-tour sur elle-même, mais on lui permet de laver le sang que j'ai encore sur le visage et d'enlever les débris de verre encore pris dans mes cheveux.

J'ai une plaie toute en longueur sur le crâne, résultat de la collision de ma tête avec le pare-brise de Bryan Smith. Le point d'impact se trouve à moins de cinq centimètres du montant d'acier, côté conducteur. Si j'avais heurté le métal, je serais sans doute mort ou me serais trouvé dans un coma permanent, réduit à l'état de légume à pattes. Aurais-je heurté les rochers éparpillés sur le sol, au-delà du bas-côté de la Route 5, il est aussi vraisemblable que je serais mort ou resté paralysé. Mais je ne les ai pas heurtés ; projeté à plus de quatre mètres au-dessus du van, j'ai atterri à moins d'un mètre d'eux.

« Vous avez dû pivoter sur votre gauche, au moins un peu, à la toute dernière seconde, me dit le Dr David Brown plus tard. Parce que sinon, nous n'aurions pas cette conversation. »

L'hélicoptère atterrit sur le parking du Northern Cumblerland Hospital, et on fait rouler ma civière jusqu'à l'appareil. Le ciel est très brillant, très bleu. Le martèlement des pales très bruyant. Quelqu'un me crie à l'oreille : « Déjà monté en hélicoptère, Stephen ? » Celui qui parle paraît tout joyeux, comme s'il était tout excité pour moi. J'essaie de répondre que oui, j'ai déjà volé en hélicoptère, deux fois, même, mais je n'arrive pas à articuler un son. Tout d'un coup, j'ai le plus grand mal à respirer.

On me charge dans l'appareil. J'aperçois un coin de ciel bleu au moment où nous décollons ; pas un nuage. Superbe. Des voix sortant de postes de radio. C'est ma journée *j'entends des voix*, dirait-on. En attendant, j'ai de plus en plus de mal à respirer. Je fais un geste vers une silhouette, ou du moins

j'essaie, et un visage se penche sur moi, à l'envers dans mon champ de vision.

« L'impression de me noyer… », murmurai-je.

Vérifications, une voix qui parle d'arrêt respiratoire, de *collapsus*.

Il y a un bruit de papier froissé, quelque chose est déballé, puis une autre voix crie très fort dans mon oreille, pour être entendue en dépit du bruit du rotor. « On va vous intuber, Stephen. Ça ne va pas être agréable, comme un petit pincement. Tenez le coup. »

Je sais d'expérience (une expérience acquise alors que je n'étais encore qu'un gamin faisant des otites à répétition) que lorsqu'une personne appartenant au corps médical vous dit que ça va vous faire juste un petit pincement, c'est qu'elle va vous faire très mal. Mais, cette fois, ce n'est pas aussi terrible que ce à quoi je m'étais attendu, soit parce qu'on m'a déjà bourré d'analgésiques, soit parce que je suis de nouveau sur le point de m'évanouir. J'ai l'impression de recevoir un coup très haut sur le côté droit de mon buste, porté par un petit objet pointu. Puis monte de ma poitrine un inquiétant sifflement, comme si j'avais une fuite. Je suppose que c'est le cas. Encore un instant et le bruit léger de l'air qui entre et sort, le bruit d'une respiration normale, bruit que j'ai entendu toute ma vie (la plupart du temps sans même en avoir conscience, grâce au ciel), est remplacé par un son désagréable – *chloup-chloup-chloup*. L'air qui pénètre en moi est très froid, mais c'est de l'air au moins, *de l'air*, et je continue à le respirer. Je ne veux pas mourir. J'aime ma femme, mes enfants, mes balades le long du lac. J'aime aussi écrire. J'ai un roman en cours qui m'attend chez moi, inachevé. Je ne veux pas mourir et, tandis que je suis allongé dans l'hélicoptère, regardant le brillant ciel bleu de l'été, je me rends compte que je me trouve au seuil de la mort. Et que je ne vais pas tarder à retomber d'un côté ou de l'autre ; que cela ne dépend que très peu de moi. Tout ce que je peux faire, c'est gésir ici, regarder le ciel, et écouter ma respiration, faible et percée de fuites : *chloup-chloup-chloup*.

Dix minutes plus tard, nous nous posons sur l'aire d'atterrissage pour hélicos du CMMC. J'ai l'impression d'être

au fond d'un puits de béton. Le ciel bleu est caché, et les *whap-whap-whap* des pales de l'hélicoptère sont amplifiés, répercutés, comme des claquements de mains géantes.

Tandis que je respire toujours par grandes bouffées trouées de fuites, on m'extrait de l'hélicoptère. La civière heurte quelque chose et je crie. « Désolé, désolé, ça va aller, Stephen », dit quelqu'un. Quand on est gravement blessé, tout le monde vous appelle par votre petit nom, tout le monde est votre pote.

« Dites à Tabby que je l'aime beaucoup. » Je murmure cela tandis qu'on me transfère sur un brancard et qu'on me roule, très vite, le long d'une sorte d'allée en béton en pente. J'ai tout d'un coup envie de pleurer.

« Vous pourrez lui dire en personne », me répond le même quelqu'un. Nous franchissons une porte ; je passe sous des lumières, des climatiseurs. Des haut-parleurs diffusent des informations. Il me vient vaguement à l'esprit qu'une heure auparavant je me promenais avec dans l'idée d'aller cueillir quelques myrtilles dans un champ qui surplombe le lac Kezar. Je ne pourrais pas m'attarder bien longtemps, cependant ; je dois être de retour à la maison à cinq heures et demie parce que nous allons au cinéma. Voir *La Fille du général*, avec John Travolta. Travolta a joué dans le film qu'on a tiré de *Carrie*, mon premier roman. Il tenait le rôle du méchant. C'était il y a longtemps.

« Quand… quand pourrais-je lui dire ?

– Bientôt », répond la voix.

Et je m'évanouis à nouveau.

Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'une série de petites coupures, mais d'un grand pan qui disparaît du film de la mémoire ; il y a bien quelques flashes, des visages confusément entraperçus, des salles d'opération, des appareils de radiographie me surplombant ; il y a des rêves et des hallucinations provoquées par la morphine et le Dilaudid qu'on m'injecte au goutte à goutte ; il y a des voix pleines d'échos, des mains qui s'approchent de moi pour tamponner

mes lèvres desséchées avec quelque chose qui a un goût de menthe. Mais surtout, il y a l'obscurité.

3

L'estimation de mes blessures faite par Bryan Smith se révéla minimaliste. La partie inférieure de ma jambe était cassée en au moins neuf endroits. Le chirurgien orthopédiste qui a remis tout ça en place, le formidable David Brown, m'a dit qu'en dessous du genou, j'avais en gros « tout un paquet de billes dans une chaussette. » L'étendue de ces blessures a nécessité de pratiquer deux profondes incisions – des aponévrotomies médiane et latérale, pour leur donner leur nom savant – afin de réduire la pression engendrée par le tibia en miettes, et aussi pour permettre au sang de circuler à nouveau jusqu'au pied. Sans ces aponévrotomies (ou si on les avait faites trop tard), il aurait probablement fallu m'amputer. J'avais le genou droit fendu à peu près par le milieu ; le terme technique de la blessure est « fracture du tibia intra-articulaire communitive ». Je souffrais également d'une fracture de l'acétabule de la hanche droite – un sérieuxdéraillement, en d'autres termes – et d'une fracture préchantérienne fémorale ouverte dans la même région. J'ai eu la colonne vertébrale entamée en huit endroits différents. Quatre côtes cassées. Ma clavicule droite a tenu, mais les chairs qui l'entourent ont été mises à vif. Il fallut une vingtaine ou une trentaine de points de suture pour me recoudre la peau du crâne.

Ouais, dans l'ensemble, on peut dire que l'estimation de Bryan Smith fut minimaliste.

4

Le comportement au volant de Mr Smith fut finalement examiné par un grand jury, qui l'inculpa sous deux chefs d'accusation : conduite dangereuse (accusation assez grave) et voies de faits qualifiées (très grave, car signifiant de la prison ferme). Après réflexion, le ministère public responsable des poursuites pour ce genre de fait, dans mon petit coin du monde, permit à Smith de plaider sur le seul chef de conduite dangereuse. Il eut droit à six moins de prison (avec sursis) et

un an de suspension du permis de conduire. Il eut aussi un an de mise à l'épreuve, avec interdiction de conduire d'autres véhicules à moteur comme les moto-neige et les chenillettes. Il est concevable que Bryan Smith puisse en toute légalité reprendre un volant à l'automne ou l'hiver 2001.

5

Il fallut cinq marathons chirurgicaux à David Brown pour me remettre la jambe en place ; ces opérations m'avaient laissé amaigri, affaibli, presque au bout du rouleau, mais avec au moins une chance de pouvoir remarcher un jour – à condition de vouloir me bagarrer. On installa sur ma jambe un imposant appareillage, fait d'acier et de fibre de carbone, appelé fixateur externe. Huit grosses broches d'acier montées sur ce fixateur sont reliés aux os, au-dessus et au-dessous du genou. On les appelle des broches Schanz. On dirait des rayons de soleil dessinés par un enfant. Le genou lui-même était immobilisé dans cette cage. Trois fois par jour, des infirmières défaisaient les pansements entourant toutes les broches, petites ou grandes, et les badigeonnaient d'eau oxygénée. On ne m'a jamais aspergé la jambe d'essence avant d'y mettre le feu, mais si cet accident m'arrive un jour, je suis sûr qu'il me rappellera tout de suite ces soins quotidiens.

J'avais été hospitalisé le 19 juin. Vers le 25, je me suis levé pour la première fois et, en trois pas laborieux, j'allai m'asseoir sur les toilettes, ma chemise d'hôpital ramenée sur les genoux. Je me tenais la tête baissée, essayant de ne pas pleurer. On s'efforce de se dire qu'on a eu de la chance, une chance incroyable, et en général ça suffit – parce que c'est vrai. Parfois, ça ne marche pas, un point c'est tout. Alors, on pleure.

Un jour ou deux après ces premiers pas, j'ai commencé ma rééducation. Au cours de la première séance, je réussis à faire péniblement dix pas dans un couloir du rez-de-chaussée, agrippé à un déambulateur. Une autre patiente réapprenait à marcher en même temps que moi, une femme âgée et menue du nom d'Alice, qui se remettait d'une attaque. Nous nous encouragions mutuellement – quand nous n'étions pas hors

d'haleine. Le troisième jour, dans ce couloir, je dis à Alice qu'on voyait son slip.

« On voit ton derrière, fiston », me répondit-elle, haletante, sans s'arrêter.

Le 4 Juillet, pour la fête nationale, je fus capable de rester assis dans un fauteuil roulant assez longtemps pour regarder le feu d'artifice depuis la rampe d'accès, derrière l'hôpital. Il faisait une chaleur étouffante, ce soir-là ; les rues étaient pleines de monde, les gens mangeaient, buvaient, regardaient le ciel. Tabby était à côté de moi, me tenant la main, tandis que le ciel s'illuminait de rouge et de vert, de bleu et de jaune. Elle s'était installée dans un appartement, juste en face de l'hôpital, et m'apportait tous les matins du thé et des œufs pochés. J'avais incontestablement besoin de me refaire une santé. En 1997, au retour d'une traversée du désert australien en moto, je pesais quatre-vingt-dix-huit kilos. Le jour où je quittai le Central Maine Medical Center, j'en pesais soixante-quinze.

Je revins chez moi, à Bangor, le 9 juillet, après trois semaines d'hôpital. Mon programme quotidien de rééducation et de « thérapie physique » comprenait des étirements, des mouvements d'assouplissement et des déplacements avec des béquilles. Je m'efforçais de ne pas perdre courage, de garder le moral. Le 4 août, je retournai à l'hôpital pour une nouvelle intervention. Lorsqu'il inséra l'aiguille dans mon bras, l'anesthésiste me dit : « OK, Stephen, vous allez avoir l'impression que vous venez de boire un ou deux cocktails. » J'ouvris la bouche pour lui répondre que l'expérience allait être d'autant plus intéressante que cela faisait onze ans que je n'avais pas avalé d'alcool, mais je sombrai avant d'avoir pu dire un mot. À mon réveil, les broches Schanz avaient été enlevées de ma cuisse. Je pouvais de nouveau plier le genou. Le docteur Brown déclara que ma guérison était « en bonne voie » et me renvoya chez moi continuer ma rééducation et ce qu'on appelle donc la « thérapie physique » (tous ceux qui sont passés par là savent que TP est l'abréviation de Torture Prolongée). Au milieu de tout cela, quelque chose d'autre se produisit. Le 24 juillet, cinq semaines après avoir été renversé par le van de Bryan Smith, je m'étais remis à écrire.

6

En réalité, j'avais commencé *Écriture* en novembre ou décembre 1997, et bien qu'il ne me faille en général que trois mois pour terminer le premier jet d'un livre, celui-ci n'en était encore qu'à la moitié dix-huit mois plus tard. Je l'avais, en effet, mis dans un tiroir en février ou mars 1998, ne sachant trop comment lecontinuer, ni même si je devais le continuer. Écrire de la fiction m'amusait presque toujours autant, mais chaque mot de cet essai relevait de la torture. C'était la première fois que je m'interrompais au beau milieu d'un livre depuis *Le Fléau*, et *Écriture* est resté longtemps dans son tiroir.

En juin 1999, j'avais décidé de consacrer l'été à achever ce fichu bouquin : Que Susan Moldow et Nan Graham, de Scribner, décident s'il était bon ou mauvais, m'étais-je dit. Je relus le manuscrit, m'attendant au pire, et découvris que, dans l'ensemble, je l'aimais bien. Et la direction à prendre pour l'achever paraissait évidente. J'avais fini la partie mémoire, (« CV ») où je rapportais certains des incidents et des événements de ma vie qui avaient fait de moi le genre d'écrivain que j'étais devenu, et j'avais analysé les mécanismes de l'écriture – ceux, du moins, qui étaient les plus importants à mes yeux. Restait à rédiger la partie essentielle « Écriture », où j'essaierais de répondre à certaines des questions que l'on me pose dans les séminaires et les conférences, ainsi qu'à celles que *j'aurais aimé* qu'on m'y pose… ces questions sur le langage.

Le soir du 17 juin 1999, dans la béate ignorance du petit rendez-vous que j'avais quarante-huit heures plus tard avec Bryan Smith (sans même parler de Bullet, le rottweiler), je m'installai à la table de notre salle à manger et entrepris de dresser la liste de toutes les questions auxquelles je voulais répondre, de tous les points que je tenais à aborder. Le 18, j'écrivis les quatre premières pages de la partie « Écriture ». Le manuscrit en était encore là, à la fin du mois de juillet, lorsque je décidai de me remettre au travail… ou du moins d'essayer.

En fait, je n'en avais pas envie. Je souffrais beaucoup, j'étais incapable de plier la jambe droite et devais me déplacer avec un déambulateur.Je n'arrivais pas à m'imaginer restant assis longtemps à mon bureau, même dans un fauteuil roulant. À cause de ma hanche réduite en bouillie, rester en position assise devenait une torture au bout d'une quarantaine de minutes, impossible au bout d'une heure et quart. Et il y avait en plus le livre lui-même, qui me paraissait plus intimidant que jamais : comment allais-je faire pour parler dialogues, personnages et agents littéraires, quand la question la plus pressante au monde était *combien de temps avant de prendre ma prochaine dose d'antalgiques ?*

En même temps, néanmoins, j'avais l'impression d'avoir atteint l'un de ces moments, dans la vie, où l'on n'a pas le choix. Et je m'étais déjà trouvé dans des situations terribles que l'écriture m'avait aidé à surmonter – en m'aidant à m'oublier moi-même, du moins pendant un petit peu de temps. Peut-être allait-elle m'aider, une fois de plus. Cette idée paraissait ridicule, étant donné l'intensité de mes souffrances et mon niveau d'incapacité physique, mais il y avait cette voix, tout au fond de ma tête, une voix patiente et implacable, qui me disait qu'Aujourd'hui, le Moment Était Venu, pour reprendre les paroles des Chambers Brothers. Il m'est possible de désobéir à cette voix, mais très difficile de ne pas la croire.

En fin de compte, c'est la réaction de Tabby qui fut décisive, comme elle l'a souvent été à des instants cruciaux de ma vie. J'espère avoir aussi joué ce rôle auprès d'elle, car il me semble que l'une des raisons d'être du mariage est justement de faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre quand on est soi-même incapable de se décider.

Ma femme est, de toutes les personnes que je connais, celle qui est la plus prompte à me dire que je travaille trop, qu'il est temps de ralentir, de laisser cet ordinateur éteint pendant un moment, Steve, laisse-le souffler… Lorsque je lui dis, ce matin de juillet, que j'avais envie de me remettre au travail, je m'attendais à un sermon. Pas du tout. Elle me demanda où je voulais m'installer. Je lui dis que je ne savais pas, que je n'y avais pas réfléchi.

Elle y réfléchit. « Je peux t'installer une table dans le vestibule du fond, à côté de l'office. Ce ne sont pas les prises qui manquent ; tu auras ton Mac, ta petite imprimante et un ventilateur. » Le ventilateur était sans aucun doute indispensable : il faisait une chaleur accablante et le thermomètre atteignait 36° ce jour-là. Il faisait à peine plus frais dans le vestibule donnant sur le jardin.

Tabby mit une heure ou deux pour tout mettre en place et l'après-midi même, à quatre heures, elle fit rouler mon fauteuil jusqu'à la rampe, installée depuis peu, me permettant de descendre au rez-de-chaussée. Elle m'avait préparé un merveilleux petit nid : le portable et l'imprimante côte à côte, une lampe de bureau, mon manuscrit (avec les notes du mois précédent bien rangées dessus), de quoi écrire, mes ouvrages de référence. Elle avait posé, sur le coin du bureau, une photo de notre plus jeune fils, photo qu'elle avait prise un peu plus tôt cet été.

« Ça te convient ? me demanda-t-elle.

– L'installation est somptueuse », répondis-je en la serrant dans mes bras.

Et elle était somptueuse, en effet. Comme elle.

Tabitha King, née Spruce, native d'Oldtown dans le Maine, sait très bien quand je travaille trop ; mais elle sait aussi quand le travail est ce qui me tire d'affaire. Elle me plaça devant la table, m'embrassa sur la tempe et quitta la pièce, me laissant le soin de voir si j'avais autre chose à dire. J'avais en effet certains détails à ajouter, mais sans son intuition que le moment était venu pour moi de m'y remettre, je ne suis pas convaincu que je l'aurais su avec autant de certitude.

Cette première séance dura une heure quarante, de loin la période de temps la plus longue passée en position assise depuis que j'avais été renversé par le van de Smith. Quand je m'arrêtai, je dégoulinais de sueur et j'étais tellement épuisé que j'avais du mal à tenir à peu près droit dans mon fauteuil roulant. Ma hanche me faisait un mal de chien. Et les cinq cents premiers mots de mon texte avaient de quoi me terrifier : on aurait dit que c'était la première fois de ma vie que

j'écrivais. À croire que j'avais oublié tous les tours que j'avais dans mon sac. J'avançais d'un mot à l'autre comme un très vieil homme se frayant un chemin sur les pierres immergées et disposées en zigzag d'un gué. Il n'y eut aucune inspiration cet après-midi-là, rien qu'une détermination entêtée et l'espoir que les choses iraient mieux si je persistais.

Tabby m'apporta un Pepsi, bien frais, bien sucré et, tandis que je le buvais, je regardai autour de moi. Je ne pus m'empêcher de rire, en dépit de la douleur. J'avais écrit *Carrie* et *Salem* dans la lingerie d'une caravane de location. Le vestibule, à l'arrière de notre maison de Bangor, lui rassemblait assez pour donner l'impression que j'avais décrit un cercle complet.

Il n'y eut aucune avancée miraculeuse cet après-midi-là non plus, à moins qu'on parle du miracle ordinaire qui se produit lors de toute tentative de créer quelque chose. Tout ce que je sais, c'est que les mots commencèrent à arriver plus facilement au bout d'un moment, puis encore plus au bout d'un autre. Ma hanche me faisait toujours mal, mon dos me faisait toujours mal, ma jambe aussi ; toutefois ces douleurs paraissaient avoir pris un peu de distance. Je commençais à prendre le dessus sur elles. Je ne me sentais nullement dans un état jubilatoire, nullement surexcité – non, pas ce jour-là –, mais j'avais l'impression d'avoir victorieusement franchi une étape, et c'était presque aussi bon. Je m'y étais remis, c'était déjà pas mal. Le moment le plus redoutable est celui qui précède celui où on s'y met.

Après quoi, les choses ne peuvent que s'améliorer.

7

Et pour moi, elles continuèrent à s'améliorer. Je dus subir deux nouvelles interventions à la jambe, après ce premier après-midi étouffant passé dans le vestibule du fond ; j'eus à souffrir d'une infection assez sérieuse et je continuai à ingurgiter des pilules par poignées tous les jours.

À présent le fixateur externe a disparu et je continue à écrire. Certains jours, c'est une corvée, une épreuve sinistre. D'autres – et il y en a de plus en plus au fur et à mesure que

ma jambe guérit et que mon esprit retrouve l'habitude de travailler régulièrement – j'éprouve cet enivrement joyeux à l'idée d'avoir trouvé les bons mots et de les avoir bien disposés. C'est comme décoller en avion : on roule, on roule, on roule… et tout d'un coup on est en l'air, chevauchant le vent comme par magie, et prince de tout ce que l'on domine. Ce qui me rend heureux, car c'est ce pourquoi je suis fait. Je n'ai retrouvé que très peu de forces (en une journée, je ne parviens à écrire qu'un peu moins de la moitié de ce que j'écrivais avant l'accident), mais elles m'ont suffi pour atteindre la fin de ce livre, et de cela je suis reconnaissant. L'écriture ne m'a pas sauvé la vie – c'est au talent du Dr David Brown et à la sollicitude aimante de ma femme que je la dois –, mais elle a continué à faire ce qu'elle avait toujours fait pour moi : rendre ma vie plus lumineuse et plus agréable.

Écrire n'a rien à voir avec gagner de l'argent, devenir célèbre, draguer les filles ou se faire des amis. En fin de compte, écrire revient à enrichir la vie de ceux qui liront vos ouvrages, mais aussi à enrichir votre propre vie. C'est se tenir debout, aller mieux, surmonter les difficultés. Et faire qu'on soit heureux, d'accord ? Oui, faire qu'on soit heureux. Une partie de ce livre, trop longue, peut-être, décrit comment j'ai appris cela. Une autre, plus importante, s'efforce d'expliquer comment on peut mieux le faire. Le reste, et peut-être la meilleure partie, est une autorisation en bonne et due forme : vous le pouvez, vous le devez et, si vous êtes assez courageux pour vous lancer, vous y arriverez. Écrire est magique, écrire est l'eau de la vie au même titre que n'importe quel art. L'eau est gratuite. Alors, buvez.

Buvez, buvez à satiété.

1- En français dans le texte.

Et Qui Plus Est, première partie : Porte ouverte, porte fermée

Au début de ce livre, lorsque j'ai parlé de ma brève carrière de journaliste sportif pour le *Weekly Enterprise* de Lisbon (j'étais en réalité l'équipe des sports à moi tout seul), j'ai donné un exemple du travail de mise au point d'un texte. Exemple bref par nécessité, et qui n'était pas pris dans un roman. Le passage qui suit est, en revanche, de la fiction. Il est brut de décoffrage, le genre de truc que je me sens libre d'écrire la porte fermée : l'histoire toute nue, ou en petite tenue. Je vous suggère de la lire avec attention avant de passer à la version corrigée[1].

The Hotel Story[2]

Mike Enslin was still in the revolving door when he saw Ostermeyer, the manager of the Hotel Dolphin, sitting in one of the overstuffed lobby chairs. Mike's heart sank a little. *Maybe should have brought the damned lawyer along again, after all*, he thought. Well, too late now. And even if Ostermeyer had decided to throw up another road-block or two between Mike and room 1408, that wasn't all bad ; it would simply add to the story when he finally told it.

Ostermeyer saw him, got up, and was crossing the room with one pudgy hand held out as Mike left the revolving door. The Dolphin was on Sixty-first Street, around the corner from Fifth Avenue ; small but smart. A man and woman dressed in evening clothes passed Mike as he reached out and took Ostermeyer's hand, switching his small overnight case to his left hand in order to do it. The woman was blonde, dressed in black, of course, and the light, flowery smell of her perfume seemed to summarize New York. On the mezzanine level, someone was playing "Night and Day" in the bar, as if to underline the summary.

"Mr. Enslin. Good evening."

"Mr. Ostermeyer. Is there a problem ?"

Ostermeyer looked pained. For a moment he glanced around the small, smart lobby, as if for help. At the concierge's stand, a man was discussing theater tickets with his wife while the concierge himself watched them with a small, patient smile. At the front desk, a man with the rumpled look one only got after long hours in Business Class was discussing his reservation with a woman in a smart black suit that could itself have doubled for evening wear. It was business as usual at the Hotel Dolphin. There was help for everyone except poor Mr. Ostermeyer, who had fallen into the writer's clutches.

"Mr. Ostermeyer ?" Mike repeated, feeling a little sorry for the man.

"No," Ostermeyer said at last. "No problem. But, Mr. Enslin… could I speak to you for a moment in my office ?"

***So*, Mike thought. *He wants to try one more time*.**

Under other circumstances he might have been impatient. Now he was not. It would help the section on room 1408, offer the proper ominous tone the readers of his books seemed to crave – it was to be One Final Warning – but that wasn't all. Mike Enslin hadn't been sure until now, in spite of all the backing and filling ; now he was. Ostermeyer wasn't playing a part. Ostermeyer was really afraid of room 1408, and what might happen to Mike there tonight.

"Of course, Mr. Ostermeyer. Should I leave my bag at the desk, or bring it ?"

"Oh, we'll bring it along, shall we ?" Ostermeyer, the good host, reached for it. Yes, he still held out some hope of persuading Mike not to stay in the room. Otherwise, he would have directed Mike to the desk… or taken it there himself. "Allow me."

"I'm fine with it," Mike said. "Nothing but a change of clothes and a toothbrush."

"Are you sure ?"

"Yes," Mike said, holding his eyes. "I'm afraid I am."

For a moment Mike thought Ostermeyer was going to give up. He sighed, a little round man in a dark cutaway coat and a neatly knotted tie, and then he squared his shoulders again. "Very good, Mr. Enslin. Follow me."

The hotel manager had seemed tentative in the lobby, depressed, almost beaten. In his oak-paneled office, with the pictures of the hotel on the walls (the Dolphin had opened in October of 1910 – Mike might publish without the benefit of reviews in the journals or the big-city papers, but he did his research), Ostermeyer seemed to gain assurance again. There was a Persian carpet on the floor. Two standing lamps cast a mild yellow light. A desk-lamp with a green lozenge-shaped shade stood on the desk, next to a humidor. And next to the humidor were Mike Enslin's last three books. Paperback editions, of course ; there had been no hardbacks. Yet he did quite well. *Mine host has been doing a little research of his own*, Mike thought.

Mike sat down in one of the chairs in front of the desk. He expected Ostermeyer to sit behind the desk, where he could draw authority from it, but Ostermeyer surprised him. He sat in the other chair on what he probably thought of as the employees' side of the desk, crossed his legs, then leaned forward over his tidy little belly to touch the humidor.

"Cigar, Mr. Enslin ? They're not Cuban, but they're quite good."

"No, thank you. I don't smoke."

Ostermeyer's eyes shifted to the cigarette behind Mike's right ear – parked there on a jaunty jut the way an oldtime wisecracking New York reporter might have parked his next smoke just below his fedora with the PRESS tag stuck in the band. The cigarette had become so much a part of him that for a moment Mike honestly didn't know what Ostermeyer was

looking at. Then he remembered, laughed, took it down, looked at it himself, then looked back at Ostermeyer.

"Haven't had a cigarette in nine years," he said. "I had an older brother who died of lung cancer. I quit shortly after he died. The cigarette behind the ear…" He shrugged. "Part affectation, part superstition, I guess. Kind of like the ones you sometimes see on people's desks or walls, mounted in a little box with a sign saying BREAK GLASS IN CASE OF EMERGENCY. I sometimes tell people I'll light up in case of nuclear war. Is 1408 a smoking room, Mr. Ostermeyer ? Just in case nuclear war breaks out ?"

"As a matter of fact, it is."

"Well," Mike said heartily, "that's one less worry in the watches of the night."

Mr. Ostermeyer sighed again, unamused, but this one didn't have the disconsolate quality of his lobby-sigh. Yes, it was the room, Mike reckoned. *His* room. Even this afternoon, when Mike had come accompanied by Robertson, the lawyer, Ostermeyer had seemed less flustered once they were in here. At the time Mike had thought it was partly because they were no longer drawing stares from the passing public, partly because Ostermeyer had given up. Now he knew better. It was the room. And why not ? It was a room with good pictures on the walls, a good rug on the floor, and good cigars – although not Cuban – in the humidor. A lot of managers had no doubt conducted a lot of business in here since October of 1910 ; in its own way it was as New York as the blonde woman in her black off-the-shoulder dress, her smell of perfume and her unarticulated promise of sleek sex in the small hours of the morning – New York sex. Mike himself was from Omaha, although he hadn't been back there in a lot of years.

"You still don't think I can talk you out of this idea of yours, do you ?" Ostermeyer asked.

"I know you can't," Mike said, replacing the cigarette behind his ear.

Ce qui suit est la version corrigée de ce même passage : l'histoire au moment où elle s'habille, se peigne les cheveux, ajoute peut-être une touche d'eau de Cologne. Une fois ce travail accompli, je suis prêt à ouvrir la porte et à me confronter au monde.

By Stephen King

Mike Enslin was still in the revolving door when he saw ~~Ostermeyer,~~ Olin the manager of the Hotel Dolphin, sitting in one of the overstuffed lobby chairs. Mike's heart sank ~~a little~~. *Maybe should have brought the damned lawyer along again, after all,* he thought. Well, too late now. And even if ~~Ostermeyer~~ Olin had decided to throw up another roadblock or two between Mike and room 1408, that wasn't all bad; ~~it would simply add to the story when he finally told it~~ there were compensations. ~~Ostermeyer saw him, got up, and~~ Olin was crossing the room with one pudgy hand held out as Mike left the revolving door. The Dolphin was on Sixty-first Street, around the corner from Fifth Avenue, small but smart. A man and woman dressed in evening clothes passed Mike as he reached out and took ~~Ostermeyer's~~ Olin's hand, switching his small overnight

case to his left hand in order to do it. The woman was blonde, dressed in black, of course, and the light, flowery smell of her perfume seemed to summarize New York. On the mezzanine level, someone was playing "Night and Day" in the bar, as if to underline the summary.

"Mr. Enslin. Good evening."

"Mr. ~~Ostermeyer.~~ Olin. Is there a problem?"

~~Ostermeyer~~ Olin looked pained. For a moment he glanced around the small, smart lobby, as if for help. At the concierge's stand, a man was discussing theater tickets with his wife while the concierge himself watched ~~them~~ with a small, patient smile. At the front desk, a man with the rumpled look one only got after long hours in Business Class was discussing his reservation with a woman in a smart black suit that could itself have doubled for evening wear. It was business as usual at the Hotel Dolphin. There was help for everyone except poor Mr. ~~Ostermeyer~~ Olin, who had fallen into the writer's clutches.

"Mr. ~~Ostermeyer~~ Olin?" Mike repeated, ~~feeling a little sorry for the man.~~

"No," Ostermeyer said at last. "No problem. But, Mr. Enslin . . . could I speak to you for a moment in my office?"

So, Mike thought. *He wants to try one more time.* Well, and why not? Under other circumstances he might have been impatient. Now he was not. It would help the section on room 1408, offer the proper ominous tone the readers of his books seemed to crave—it was to be One Final Warning—but that wasn't all. Mike Enslin hadn't been sure until now, in spite of all the backing and filling; now he was. Ostermeyer wasn't playing a part. Ostermeyer was really afraid of room 1408, and what might happen to Mike there tonight.

"Of course, Mr. Ostermeyer. Should I leave my bag at the desk, or bring it?"

"Oh, we'll bring it along, shall we?" Ostermeyer, the good host, reached for it. Yes, he still held out some hope of persuading Mike not to stay in the room. Otherwise, he would have directed Mike to the desk . . . or taken it there himself. "Allow me."

"I'm fine with it," Mike said. "Nothing but a change of clothes and a toothbrush."

"Are you sure?"

"Yes," Mike said, holding his eyes. "I'm ~~afraid I'm~~ already wearing my lucky Hawaiian shirt." He smiled. "It's the one with the ghost repellent."

~~For a moment Mike thought Ostermeyer was going to give up. He~~ sighed, a little round man in a dark cutaway coat and a neatly knotted tie, ~~and then he squared his shoulders again.~~ "Very good, Mr. Enslin. Follow me."

The hotel manager had seemed tentative in the lobby, ~~depressed,~~ almost beaten. In his oak-paneled office, with the pictures of the hotel on the walls (the Dolphin had opened in October of 1910—Mike might publish without the benefit of reviews in the journals or the big-city papers, but he did his research), ~~Ostermeyer~~ seemed to gain assurance again. There was a Persian carpet on the floor. Two standing lamps cast a mild yellow light. A desklamp with a green lozenge-shaped shade stood on the desk, next to a humidor. And next to the humidor were Mike Enslin's last three books. Paperback editions, of course; there had been no hardbacks. ~~Yet he did quite well~~. *Mine host has been doing a little research of his own,* Mike thought.

Mike sat down in one of the chairs in front of the desk. He expected Ostermeyer to sit behind the desk, where he could draw authority from it, but Ostermeyer surprised him. He sat in the other chair on what he probably thought of as the employees' side of the desk, crossed his legs, then leaned forward over his tidy little belly to touch the humidor.

"Cigar, Mr. Enslin? They're not Cuban, but they're quite good."

"No, thank you. I don't smoke."

Ostermeyer's eyes shifted to the cigarette behind Mike's right ear—parked there on a jaunty jut the way an oldtime wisecracking New York reporter might have parked his next smoke just below his fedora with the PRESS tag stuck in the band. The cigarette had become so much a part of him that for a moment Mike honestly didn't know what Ostermeyer was looking at. Then he remembered, laughed, took it down, looked at it himself, then looked back at Ostermeyer.

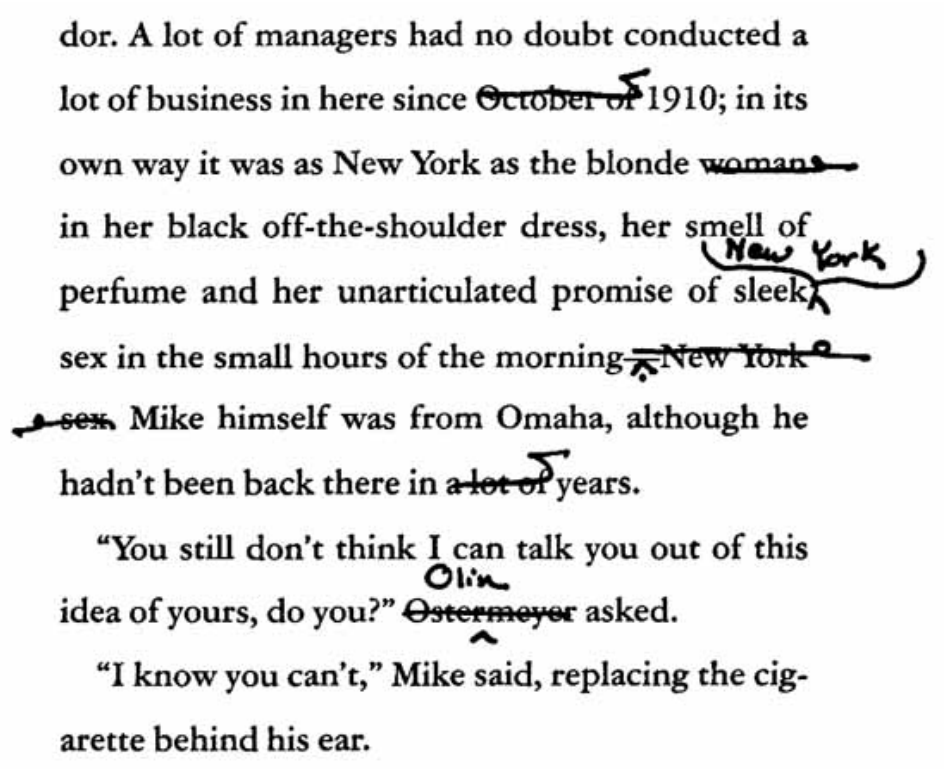
"Haven't had a cigarette in nine years," he said. "I had an older brother who died of lung cancer. I quit shortly after he died. The cigarette behind the

ear . . ." He shrugged. "Part affectation, part superstition, I guess. Kind of like the ones you sometimes see on people's desks or walls, mounted in a little box with a sign saying BREAK GLASS IN CASE OF EMERGENCY. I sometimes tell people I'll light up in case of nuclear war. Is 1408 a smoking room, Mr. Ostermeyer? Just in case nuclear war breaks out?"

"As a matter of fact, it is."

"Well," Mike said heartily, "that's one less worry in the watches of the night."

Mr. Ostermeyer sighed again, unamused, but this one didn't have the disconsolate quality of his lobby-sigh. Yes, it was the room, Mike reckoned. *His* room. Even this afternoon, when Mike had come accompanied by Robertson, the lawyer, Ostermeyer had seemed less flustered once they were in here. At the time Mike had thought it was partly because they were no longer drawing stares from the passing public, partly because Ostermeyer had given up. Now he knew better. It was the room. And why not? It was a room with good pictures on the walls, a good rug on the floor, and good cigars—although not Cuban—in the humi-



dor. A lot of managers had no doubt conducted a lot of business in here since ~~October of~~ 1910; in its own way it was as New York as the blonde ~~woman~~ in her black off-the-shoulder dress, her smell of perfume and her unarticulated promise of sleek sex in the small hours of the morning ~~New York sex~~. Mike himself was from Omaha, although he hadn't been back there in ~~a lot of~~ years.

"You still don't think I can talk you out of this idea of yours, do you?" ~~Ostermeyer~~ Olin asked.

"I know you can't," Mike said, replacing the cigarette behind his ear.

La raison de la plupart de ces changements est évidente et je suis sûr que sivous comparez les deux versions, vous la découvrirez à peu près chaque fois ; j'espère que vous verrez aussi à quel point la première version d'un texte, même quand elle est de la plume d'un écrivain en principe « professionnel », est encore mal dégrossie si on l'examine de près.

Ces changements sont avant tout des coupes destinées à donner plus de vivacité à l'histoire. Je les ai faites en pensant au conseil de Strunk : *Enlevez tout mot inutile*, et aussi pour satisfaire à la formule dont j'ai déjà parlé : *Deuxième version = première version – 10 %.*

Quelques changements nécessitent une petite explication :

1. De toute évidence, en tant que titre, « The Hotel Story » (L'Histoire de l'hôtel) ne risque pas de détrôner *Autant en emporte le vent* ou même *Norma Jean, la Reine des termites*. Je ne l'ai mis là qu'à titre provisoire, sachant que quelque chose de mieux me viendrait par la suite à l'esprit. Et que si je ne trouve rien, mon éditeur se chargera d'en fournir un à sa façon (le résultat est en général affligeant). J'aime « 1408 », parce que c'est une histoire de treizième étage et que l'addition des chiffres donne un total de treize.

2. Ostermeyer est un nom long et lourdaud. En le remplaçant par celui d'Olin, j'ai pu raccourcir d'un seul coup mon histoire d'une quinzaine de lignes (en utilisant le procédé *remplacer par* de l'ordinateur). De plus, le temps de finir « 1408 », je savais déjà que le livre serait sans doute aussi publié dans une collection audio. Je le lirais moi-même et je n'avais aucune envie d'être assis dans la petite cabine d'enregistrement, répétant Ostermeyer, Ostermeyer, Ostermeyer, à longueur de journée. Je l'ai donc changé.

3. Je pense beaucoup trop en lieu et place du lecteur dans ce passage. Étant donné que la plupart des lecteurs sont tout à fait capables de penser par eux-mêmes, je me suis senti libre de réduire ce passage de cinq lignes à deux.

4. Trop d'indications de mise en scène, trop de portes ouvertes enfoncées, et trop de contextes mal décrits. Dehors !

5. Ah, et voici qu'apparaît la chemise hawaïenne porte-bonheur. Elle figure bien dans la première version, mais pas avant la page trente. C'est trop tard pour un élément aussi important, et je l'ai donc introduit beaucoup plus tôt. Une vieille règle du théâtre veut que si un revolver est posé sur le manteau de la cheminée au premier acte, il doive servir au troisième. De même, si la chemise hawaïenne porte-bonheur du personnage principal joue un rôle à la fin de l'histoire, elle doit être introduite bien avant. Sans quoi, elle aura l'air d'un *deus ex machina* (ce qu'elle est, de toute façon).

6. On peut lire, dans la première version : « Mike s'assit sur l'une des chaises qui faisaient face au bureau. » Ouais… et où donc devait-il logiquement s'asseoir ? Sur le plancher ? Je ne crois pas. Allez, ouste. De même, j'ai fait disparaître le truc des cigares cubains. Non seulement c'est un cliché éculé, mais c'est également le genre de propos que tiennent toujours les méchants dans les mauvais films : « Prenez un cigare ! Ce sont des cubains ! » Au diable cette ânerie !

7. Les idées et informations essentielles des première et deuxième versions sont identiques ; mais, dans la deuxième, les choses ont été réduites à l'essentiel. Et regardez ! Vous voyez ce maudit adverbe *(shortly)*, ce « peu après » ? Je l'ai chassé sans merci, pas vrai ?

8. Ah, en voici un, en revanche, que je n'ai pas éliminé *(heartily)*… et j'ai même gardé tout un passage banal : « Eh bien, dit Mike joyeusement… » Je maintiens mon choix, dans ce cas, au nom de l'exception qui confirme la règle. « Joyeusement » est resté parce que je veux que le lecteur comprenne que Mike se moque du pauvre Mr Olin. Juste un peu, d'accord, mais il s'en moque tout de même.

9. Non seulement ce passage enfonce une porte ouverte, mais il ne fait qu'ajouter une répétition. Dehors. L'idée qu'on se sent plus à l'aise dans un endroit bien précis, cependant, me paraissait clarifier le personnage d'Olin, et je l'ai donc ajoutée.

J'ai envisagé, un temps, d'inclure tout le texte de la nouvelle dans ce livre, mais cette idée allait à l'encontre de ma volonté de faire court, au moins pour une fois dans ma vie. Si vous avez envie de connaître la suite, elle figure dans un recueil audio de trois nouvelles, *Blood and Smoke*. N'oubliez cependant pas que notre objectif ici n'est pas de finir l'histoire : il s'agit d'entretenir la mécanique, pas de faire un tour de manège.

1- La comparaison proposée par Stephen King nous oblige bien entendu à conserver le texte en anglais.

2- La traduction de ce texte se trouve en annexe p. 373.

Et Qui Plus Est, seconde partie : Une liste de livres

Quand je parle en public de l'écriture, c'est en général une version abrégée de « Écriture », soit de la deuxième partie de ce livre, que je propose au public. Elle inclut bien entendu la Grande Règle : écrivez beaucoup, lisez beaucoup. Pendant la séance de questions-réponses qui suit, on me demande ce que moi-même je lis, ça ne rate jamais.

Je n'ai jamais donné une réponse très satisfaisante à cette question car elle provoque une sorte de surtension dans mes neurones. La réaction facile (« tout ce qui me tombe sous la main ») est tout à fait vraie, mais elle ne suffit pas. La liste qui suit donne une réponse plus spécifique. C'est celle des meilleurs livres que j'ai lus au cours des trois ou quatre dernières années, c'est-à-dire pendant la période où j'ai écrit *La Petite fille qui aimait Tom Gordon, Cœurs perdus en Atlantide, Écriture* et un texte qui n'a pas encore été publié, *From a Buick Eight*. D'une manière ou d'une autre, je soupçonne que chacun des livres de la liste a eu une influence sur ceux que j'ai écrits.

Quand vous parcourrez cette liste, n'oubliez pas que je ne suis pas le présentateur d'une émission littéraire à la télé ; il s'agit des ouvrages qui ont eu un effet sur moi, c'est tout. Mais vous pourriez lire pire, et bon nombre de ces bouquins sont susceptibles de vous ouvrir à de nouvelles manières de faire votre boulot. Et même si ce n'est pas le cas, ils ont de bonnes chances de vous distraire de façon agréable. Ce qu'ils ont fait pour moi, sans aucun doute.

Abrahams, Peter : *A Perfect Crime*.

Abrahams, Peter : *Lights Out*.

Abrahams, Peter : *Pressure Drop*.

Abrahams, Peter : *Revolution # 3*.

Agee, James : *Un mort dans la famille*, Flammarion, 1975.

Bakis, Kirsten : *Les Chiens monstres*, Plon, 1998.

Barker, Pat : *Régénération*, Actes Sud, 1995.

Barker, Pat : *L'Homme qui n'était pas là*, Édition des Cendres, 1992.

Barker, Pat : *The Ghost Road*.

Bausch, Richard : *In the Night Season*.

Blauner, Peter : *L'Intrus*, Éditions du Rocher, 1997.

Bowles, Paul : *Un thé sur la montagne*, Rivages, 1990.

Boyle, T. Coraghessan : *America*, Grasset, 1997.

Bryson, Bill : *Motel Blues : voyage dans l'Amérique profonde*, Belfond, 1993.

Buckley, Christopher : *Salle fumeurs*, Denoël, 1996.

Carver, Raymond : *Les Trois Roses jaunes*, Payot, 1989. (Ce recueil de nouvelles ne contient qu'une partie de celles du recueil anglais, *Where I'm Calling From.)*

Chabon, Michael : *Des garçons épatants*, Laffont, 1995.

Chorlton, Windsor : *Latitude Zero*.

Connelly, Michael : *Le Poète*, Seuil, 1997.

Conrad, Joseph : *Au cœur des ténèbres*, Flammarion, 1989.

Constantine, K. C. : *Family Values*.

DeLillo, Don : *Outremonde*, Actes Sud, 1999. DeMille, Nelson : *Cathedral*.

DeMille, Nelson : *Le Voisin*, Laffont, 1992.

Dickens, Charles : *Oliver Twist*, Gallimard et différentes éditions.

Dobyns, Stephen : *Common Carnage*.

Dobyns, Stephen : *The Church of Dead Girls*.

Doyle, Roddy : *Paddy Clarke, ah, ah, ah !* Laffont, 1994.

Elkin, Stanley : *The Dick Gibson Show*.

Faulkner, William : *Tandis que j'agonise*, Gallimard, 1990.

Garland, Alex : *La Plage*, LGF, 1999.

George, Élizabeth : *Le Meurtre de la falaise*, Presses de la Cité, 1997.

Gerritsen, Tess : *Gravity*.

Golding, William : *Sa Majesté des mouches*, Gallimard, 1983.

Gray, Muriel : *Furnace*.

Greene, Graham : *Tueurs à gages*, Laffont, 1976. Greene, Graham : *Routes sans lois*, Payot, 1992. Halberstam, David : *Les Fifties*, Seuil, 1995.

Hamill, Pete : *Why Sinatra Matters*.

Harris, Thomas : *Hannibal*, Albin Michel, 2000. Haruf, Kent : *Plainsong*.

Høeg, Peter : *Smilla et l'amour de la neige*, Seuil, 1996.

Hunter, Stephen : *Dirty White Boys*.

Ignatius, David : *A Firing Offense*.

Irving John : *Une veuve de papier*, Seuil, 1999.

Joyce, Graham : *L'Intercepteur de cauchemars*, Pocket, 1998.

Judd, Alan : *L'Œuvre du démon*, Albin Michel, 1994.

Kahn, Roger : *Good Enough to Dream*.

Karr, Mary : *Bande de menteurs*, Lattès, 1999.

Ketchum, Jack : *Right to Life*.

King, Tabitha : *Survivor*.

King, Tabitha : *The Sky in the Water*.

Kingsolver, Barbara : *Les yeux dans les arbres*, Rivages, 1999.

Krakauer, Jon : *Into Thin Air*.

Lee, Harper : *Alouette, je te plumerai*, Julliard, 1989.

Lefkowitz, Bernard : *Our Guys*.

Little, Bentley : *Le Postier*, Pocket, 1995.

Maclean, Norman : *La Rivière du sixième jour*, Rivages, 1997.

Maugham W., Somerset : *L'Envoûté*, 10-18, 1997.

McCarthy, Cormac : *Le Grand Passage*, L'Olivier, 1997.

McCarthy, Cormac : *Des villes dans la plaine*, L'Olivier, 1999.

McCourt, Frank : *Les Cendres dAngela*, Belfond, 1997.

McDermott, Alice : *Charming Billy*, Quai Voltaire, 1999.

McDevitt, Jack : *Anciens rivages*, Pocket, 1999.

McEwan, Ian : *Étrange séduction : un bonheur de rencontre*, Seuil, 1991.

McEwan, Ian : *Le Jardin de ciment*, Seuil, 1980.

McMurtry, Larry : *Dead Man's Walk*.

McMurtry, Larry & Diana Ossana : *Zeke and Ned*.

Miller, Walter M. : *Un Cantique pour Leibowitz*, Denoël, 1966.

Oates, Joyce Carol : *Zombi*, Stock, 1997.

O'Brien, Tim : *Au lac des bois*, Pion, 1996.

O'Nan, Stewart : *The Speed Queen*.

Ondaatje, Michael : *L'Homme flambé*, Seuil, 1995.

Patterson, Richard North : *Nulle part au monde*, L'Archipel, 2000.

Price, Richard : *Freedomland*.

Proulx, Annie : *Les pieds dans la boue*, Rivages, 1997.

Proulx, Annie : *Nœuds et dénouements*, Rivages, 2001.

Quindlen, Anna : *One True Thing*.

Rendell, Ruth : *Volets clos*, Calmann-Lévy, 1992.

Robinson, Frank : *Waiting*.

Rowling, J.K. : *Harry Potter à l'école des sorciers*, Gallimard, 1998.

Rowling, J.K. : *Harry Potter et la chambre des secrets*, Gallimard, 1999.

Rowling, J.K. : *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, Gallimard, 1999.

Russo, Richard : *Mohawk*.

Schwartz, John Burnham : *Au bout de la route*, Laffont, 1999.

Seth, Vikram : *Un garçon convenable*, Grasset, 1995.

Shaw, Irwin : *The Young Lions*.

Slotkin, Richard : *The Crater*.

Smith, Dinitia : *The Illusionist*.

Spencer, Scott : *Men in Black*.

Stegner, Wallace : *Joe Hill*.

Tartt, Donna : *Le Maître des illusions*, Plon, 1993.

Tyler, Anne : *A Patchwork Planet*.

Vonnegut, Kurt : *Abracadabra*, L'Olivier, 1992.

Waugh, Evelyn : *Retour au château*, Laffont, 1989.

Westlake, Donald E. : *The Ax*.

Annexes

Traduction du texte p. 73

Hier au soir, dans le gymnase si prisé de la Lisbon High School, les supporters et les fans de Jay Hills ont été stupéfaits d'assister à une performance sans égale dans l'histoire de l'école. Bob Ransom, connu sous le surnom de « Bullet » Bob à cause de sa taille et de sa précision, a totalisé trente-sept points. Oui, vous m'avez bien lu. Sans compter qu'il a réussi cela avec grâce, rapidité… et aussi une exceptionnelle courtoisie, ne commettant personnellement que deux fautes dans sa quête chevaleresque d'un record que les athlètes de Lisbon n'avaient pas égalé depuisl'époque de la guerre de Corée…

Traduction du texte p. 351

Hotel Story

Mike Enslin se trouvait encore dans la porte à tambour lorsqu'il aperçut Ostermeyer, le gérant de l'hôtel Dolphin, installé dans l'un des gros fauteuils rembourrés du hall d'entrée. Il sentit son cœur se serrer un peu. *J'aurais peut-être dû me faire accompagner par cet animal d'avocat, en fin de compte*, pensa-t-il. Eh bien, c'était trop tard. Et même si Ostermeyer avait décidé de dresser encore un ou deux barrages entre lui et la chambre 1408, ce n'était pas une catastrophe ; voilà qui ne ferait qu'enrichir l'histoire, lorsqu'il la raconterait.

Ostermeyer le vit, se leva et traversa la salle, sa main grassouillette déjà tendue lorsque Mike sortit de la porte à tambour. Le Dolphin était situé sur la Soixante et Unième Rue, au coin de la Cinquième Avenue ; petit, mais chic. Un couple en tenue de soirée passa devant Mike au moment où il serrait la main d'Ostermeyer, après avoir fait passer son petit bagage à sa main gauche pour cela. La femme était blonde et, bien entendu habillée en noir, et le léger arôme floral de son parfum

était à lui seul un résumé de New York. Au niveau de la mezzanine, dans le bar, un pianiste jouait « Night and Day » comme pour souligner ce fait.

« Mr Enslin ? Bonsoir.

– Mr Ostermeyer… un problème ? »

Ostermeyer prit un air peiné. Il regarda pendant un bref instant autour de lui, dans l'élégant petit hall d'entrée, comme s'il cherchait de l'aide. Au comptoir du concierge, un homme qui avait l'aspect défraîchi de celui qui vient de passer de longues heures en Classe Affaires, discutait de sa réservation avec une femme habillée d'un costume noir assez chic pour faire office de tenue de soirée. Activité habituelle à l'hôtel Dolphin. Tout le monde pouvait trouver de l'aide, excepté le pauvre Mr Ostermeyer qui était tombé entre les griffes de l'écrivain.

« Mr Ostermeyer ? répéta Mike, se sentant un peu désolé pour lui.

– Non, finit par répondre Ostermeyer, pas de problème. Mais, Mr Eslin… est-ce que je pourrais vous parler un moment dans mon bureau ? »

Tiens, pensa Mike, *il veut faire une dernière tentative*.

Dans d'autres circonstances, il aurait pu s'impatienter. Pas aujourd'hui. Cela contribuerait à la partie sur la chambre 1408, lui donnerait l'atmosphère menaçante qui convenait et dont les lecteurs de ses livres semblaient friands – ce serait l'ultime avertissement –, mais ce n'était pas tout. Mike Enslin n'en avait pas été sûr, jusqu'ici, en dépit de tous les atermoiements, mais il l'était à présent. Ostermeyer ne faisait pas semblant. L'homme avait réellement peur de la chambre 1408 et de ce qui pourrait y arriver à Mike, ce soir.

« Bien sûr, Mr Ostermeyer. Dois-je laisser mon bagage à la réception, ou le garder ?

– Oh, nous nous en chargerons, si vous voulez bien. » En hôte parfait, il tendit la main pour prendre la petite valise. Il gardait donc un certain espoir de convaincre Mike de ne pas

occuper cette chambre. Sans quoi, il l'aurait dirigé sur la réception… ou y aurait apporté lui-même le bagage.

« Permettez.

– Oh, ça va bien. Rien que des vêtements de rechange et ma brosse à dents.

– Vous en êtes sûr ?

– Oui, répondit Mike en soutenant son regard. J'en ai bien peur. »

Un instant, Mike crut que Ostermeyer allait renoncer ; le petit homme tout en rondeurs, habillé d'une jaquette sombre et d'une cravate impeccablement nouée, poussa un soupir, puis redressa les épaules. « Très bien, Mr Eslin. Veuillez me suivre. »

Dans le hall, le gérant lui avait fait l'effet d'hésiter, d'être déprimé, presque vaincu d'avance. Dans son bureau lambrissé de chêne, avec ses anciennes photos de l'hôtel sur les murs (le Dolphin avait ouvert en octobre 1910 ; Mike aurait pu écrire sans faire de recherches dans les journaux de la grande ville, mais il les avait faites tout de même), Ostermeyer paraissait avoir repris de l'assurance. Il y avait un tapis persan sur le sol. Deux lampadaires diffusaient une douce lumière jaune. Sur le bureau, une lampe à l'abat-jour vert de forme ovale était posée à côté d'une cave à cigares. Et à côté de la cave à cigares, on voyait les trois derniers livres de Mike Eslin. En édition de poche, évidemment ; il n'y avait pas eu d'édition en grand format. Cela ne l'empêchait pas de bien s'en sortir. *Mon hôte a aussi fait quelques recherches de son côté*, songea Mike.

Il s'assit dans l'un des fauteuils disposés devant le bureau. Il s'attendait à voir Ostermeyer prendre place derrière le meuble, d'où il pourrait parler avec plus d'autorité, mais l'homme le surprit. Il s'installa en effet dans l'autre fauteuil, du côté de ce qui devait être, dans son esprit, celui des employés, croisa les jambes puis se pencha, comprimant son petit ventre rond, pour toucher la cave à cigares.

« Cigare, Mr Eslin ? Ce ne sont pas des cubains, mais ils sont excellents.

– Non merci, je ne fume pas. »

Ostermeyer eut un coup d'œil pour la cigarette coincée derrière l'oreille droite de Mike – dont elle dépassait avec désinvolture, tout à fait comme un petit dégourdi de journaliste new-yorkais d'autrefois aurait garé sa prochaine sèche juste sous le bord de son Fedora, son coupe-file PRESSE dépassant de la bande. Cette cigarette faisait tellement partie de sa tenue que, pendant un instant, Mike ne comprit pas ce que regardait Ostermeyer. Puis la mémoire lui revint ; il rit, la prit, la regarda lui-même, puis se tourna de nouveau vers le gérant.

« Cela fait neuf ans que je n'en ai pas fumé une, expliqua-t-il. Mon frère aîné est mort d'un cancer du poumon. J'ai arrêté peu après son décès. Cette cigarette derrière l'oreille… (il haussa les épaules) c'est en partie de l'affectation, en partie de la superstition, je crois. Un peu comme celle que les gens mettent sur leur bureau ou leur mur, dans une petite boîte en Plexiglass, avec écrit dessus EN CAS D'URGENCE BRISEZ LA VITRE. Je dis parfois que je l'allumerai en cas de guerre nucléaire. Est-ce que la 1408 est une chambre fumeurs ou non-fumeurs, Mr Ostermeyer ? Juste au cas où il y aurait une guerre nucléaire…

– Elle est fumeurs.

– Eh bien, observa joyeusement Mike, voilà qui sera un souci de moins aux petites heures de la nuit. »

Mr Ostermeyer soupira à nouveau, peu amusé, mais ce soupir ne donnait pas la même impression de désolation que celui qu'il avait poussé dans le hall. Cela tenait à la pièce, comprit Mike. Même cet après-midi, lorsqu'il était venu accompagné de Robertson, son avocat, Ostermeyer lui avait paru moins agité une fois dans le bureau. Sur le moment, Mike avait cru que c'était en partie parce qu'ils n'attiraient plus le regard des personnes qui circulaient dans le hall, en partie parce que Ostermeyer avait renoncé. Mais il s'était trompé. Cela tenait bien à la pièce. Et pourquoi pas, au fond ? Il y avait de charmantes gravures sur les murs, un beau tapis sur le sol et

de bons cigares (même s'ils n'étaient pas cubains) dans leur cave. Un certain nombre de gérants avaient dû diriger l'établissement à partir de ce bureau, depuis octobre 1910 ; à sa manière, il était tout aussi représentatif de New York que la blonde à la robe noire décolletée et au parfum floral, avec sa promesse implicite de sexe élégant à l'aube. Mike lui-même était originaire d'Omaha, même si cela faisait bien des années qu'il n'y était pas retourné.

« Vous êtes toujours bien certain que je ne peux pas vous faire changer d'idée, n'est-ce pas ? demanda Ostermeyer.

– Non, vous ne pourrez pas », répondit Mike en replaçant la cigarette derrière son oreille.

Table des matières

Page de titre

Page de Copyright

Table des matières

Avant-propos 1

Avant-propos 2

Avant-propos 3

CV

- Qu’est-ce qu’écrire ?

BOÎTE À OUTILS

ÉCRITURE

- Écriture

DE LA VIE : UN POST-SCRIPTUM

Et Qui Plus Est, première partie : Porte ouverte, porte fermée

Et Qui Plus Est, seconde partie : Une liste de livres

Annexes

OUVRAGES DE STEPHEN KING

Aux Éditions Albin Michel

CUJO

CHRISTINE

CHARLIE

SIMETIERRE

L'ANNÉE DU LOUP-GAROU

UN ÉLÈVE DOUÉ – DIFFÉRENTES SAISONS

BRUME

ÇA (deux volumes)

MISERY

LES TOMMYKNOCKERS

LA PART DES TÉNÈBRES

MINUIT 2

MINUIT 4

BAZAAR

JESSIE

DOLORES CLAIBORNE

CARRIE

RÊVES ET CAUCHEMARS

INSOMNIE

LES YEUX DU DRAGON

DÉSOLATION

ROSE MADDER

LA TEMPÊTE DU SIÈCLE

SAC D'OS

LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TOM GORDON

CŒURS PERDUS EN ATLANTIDE

SOUS LE NOM DE RICHARD BACHMAN

LA PEAU SUR LES OS

CHANTIER

RUNNING MAN

MARCHE OU CRÈVE

RAGE

LES RÉGULATEURS